FILM

TERI TORDAY
aktorka węgierska

NR 9 (847) • ROK XX • 28 LUTEGO 1965 • CENA 2.50

„Hamlet" na pierwszym miejscu

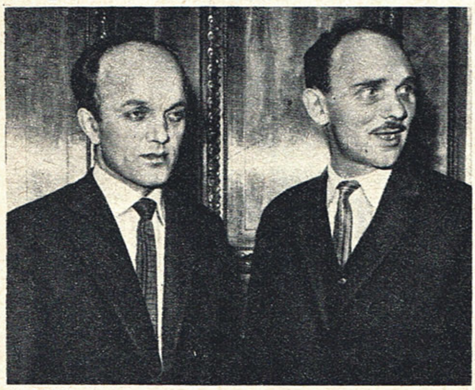
DUŻE ZAINTERESOWANIE DNIAMI FILMU RADZIECKIEGO

12 lutego odbyła się narada pracowników sieci rozpowszechniania oraz przedstawicieli instytucji kulturalnych i organizacji społeczno-politycznych zainteresowanych przebiegiem Dni Filmu Radzieckiego w 1964 roku. Na naradzie podano wyniki tej imprezy, która odbyła się w dniach od 23.X. do 15.XI.1964. Najnowszą produkcję radziecką reprezentowały filmy fabularne: „Hamlet" (2 serie), „Żywi i martwi" (2 serie), „Chodząc po Moskwie", „Rzut karny", „Pusty kurs", „Zdradziecki strzał", „Biały kieł", „Ulica nadmorska" i „Ślepy pelikan". Do dyspozycji organizatorów DFR oddano też wszystkie filmy radzieckie, znajdujące się w dyspozycji Centrali Wynajmu Filmów, „Filmosu" i Centralnego Archiwum Filmowego.

W imprezie brały udział niemal wszystkie kina (80—90 procent kin miejskich, ponad 70 procent wiejskich kin stałych i półstałych oraz wszystkie kina ruchome). W kinach państwowych i pozapaństwowych filmy radzieckie obejrzało 7 milionów 400 tysięcy widzów. Największym zainteresowaniem cieszył się „Hamlet" reż. Grigorija Kozincewa (568 tysięcy widzów).

Największe sukcesy osiągnęli pracownicy sieci kin województwa koszalińskiego (około 350 tysięcy widzów więcej niż w 1963 roku). Otrzymali oni „Proporczyk przechodni" i 3 nagrody (bezpłatne wyjazdy do ZSRR) — ufundowane przez Zarząd Główny Towarzystwa Przyjaźni Polsko-Radzieckiej.

Drugie miejsce przypadło pracownikom kin województwa katowickiego, a trzecie — województwa lubelskiego.



Na zdjęciu: Alfons Nowak i Kazimierz Straszewski z województwa koszalińskiego odbierają „Proporczyk przechodni".

RYTM

Kierownikiem artystycznym RYTMU — od dnia jego powstania — jest reż. Jan Rybkowski. A oto pozostali reżyserzy zespołu: Stanisław Różewicz, Stanisław Jędryka i Stanisław Bareja. Realizuje tu swe filmy także Aleksander Ścibor-Rylski. Jego „Późne popołudnie" — najnowszą pozycję RYTMU — oglądamy właśnie w kinach.

W realizacji są aktualnie dwa filmy: „Popioły" reż. Andrzeja Wajdy (kręci obecnie ostatnie sceny plenerowe) i współczesny przygodowy film dla młodzieży „Wyspa złoczyńców" w reżyserii Stanisława Jędryki.

Ostatnio został skierowany do realizacji scenariusz Aleksandra Ścibor-Rylskiego pt. „Jutro Meksyk"; będzie to już trzeci film tego pisarza i reżysera.

W planach zespołu na lata 1965/66 znajduje się siedem propozycji scenariuszowych. Jan Rybkowski napisał dla siebie scenariusz pt. „Rassenschande" (jest to dramat z czasów wojny, przedstawiający przeżycia ludzi skazanych za tzw. „przewinienia rasowe" w Niemczech hitlerowskich), interesuje się również scenariuszem — „Służąca w Paryżu", napisanym przez Ewę Berberyusz. Będzie to współczesna komedia, której bohaterka — polska inteligentka — pracuje w Paryżu jako służąca, poznając w ten sposób różne środowiska i stosunki panujące we Francji. Oba tematy będą — być może — realizowane we współprodukcji z firmami zagranicznymi.

Stanisław Różewicz myśli o realizacji współczesnej komedii obyczajowej. Scenariusz nowelowy — pod tymczasowym tytułem „Kłótnie polskie" — przygotowują dla niego: Tadeusz Różewicz, Kazimierz Rudzki i Jan Gerhard.

W opracowaniu znajduje się scenariusz Krystyny Zielińskiej pt. „Drugie życie". Autorka zajmuje się problemem przestępczości wśród młodzieży oraz metodami wychowawczymi. Film według tego scenariusza ma realizować reż. Stanisław Jędryka.

I jeszcze dwie propozycje komediowe: Ludwik Starski przygotowuje współczesną komedię muzyczną pt. „Sobowtór" (dla reż. Stanisława Bareji), a Aleksander Ścibor-Rylski pracuje nad współczesną komedią obyczajową.

Wśród tematów rezerwowych RYTMU znajdujemy m. in. scenariusz „Romansu warszawskiego", opracowany przez Kazimierza Brandysa według „Lalki" Bolesława Prusa. O realizacji tego filmu myśli Jan Rybkowski.

Być może już wkrótce w zespole zostanie „wyzwolony" młody realizator — Hieronim Przybył — dotychczasowy długoletni asystent reżysera i współautor telewizyjnego cyklu „Barbara i Jan". Materiałem dla jego pierwszego filmu ma być scenariusz J. Stompora „Człowiek z lancetem" — historia lekarza, który podczas wojny współpracuje z oddziałami partyzanckimi. (esw)

NOWINY Z ZESPOŁÓW

„PASAŻERKA" I „KANAŁ" wśród najlepszych filmów wyświetlanych w CSRS

W wyniku ankiety rozpisanej wśród czechosłowackich krytyków filmowych przez miesięcznik „Film a Doba" — dwa polskie filmy znalazły się wśród dziesięciu najlepszych wyświetlanych w 1964 roku w Czechosłowacji. Są to: „Pasażerka" (drugie miejsce) i „Kanał" (czwarte miejsce).

„PASAŻERKA" nagrodzona w Anglii

Stowarzyszenie Brytyjskich Krytyków Filmowych uznało „Pasażerkę" Andrzeja Munka — ex aequo z „Doktorem Strangelove" Stanleya Kubricka — za najlepszy film zagraniczny wyświetlany w Anglii w roku 1964. Jako najlepszy film krajowy wyróżniono „Zjadacza dyń" Jacka Claytona, wyświetlany na ubiegłorocznym festiwalu w Cannes.

NAGRODY DLA FILMÓW TURYSTYCZNYCH

Na VI Konkursie Filmów Turystycznych, zorganizowanym przez Główny Komitet Kultury Fizycznej i Turystyki przy współudziale Polskiego Towarzystwa Turystyczno-Krajoznawczego oraz redakcji magazynu „Światowid" — jury, pod przewodnictwem dyr. Jana Zbigniewa Pastuszki, przyznało następujące nagrody:

Dwie równorzędne pierwsze nagrody Przewodniczącego GKKFiT po 10 tysięcy złotych — za filmy: **„Puszcza Białowieska"** reż. Włodzimierza Puchalskiego oraz **„Lato nad Bałtykiem"** reż. Władysława Ślesickiego.

Dwie równorzędne drugie nagrody po 9 tysięcy złotych — za filmy: **„Celegium Maius"** reż. Zbigniewa Bochenka oraz **„Suchy dok"** reż. Jana Riessera. Trzy równorzędne nagrody specjalne po 7 tysięcy złotych — dla najlepszego filmu o walorach propagandowych — **„Capella"** reż. Ryszarda Lindenbergha; dla najlepszego filmu uwzględniającego specyfikę programu telewizyjnego — **„Ziemia słowińska"** reż. Joanny Wierzbickiej; dla najlepszego filmu, służącego potrzebom deglomeracji ruchu turystycznego — **„Orawo, Orawo"** reż. Kazimierza Muchy.

Ponadto przyznano 6 wyróżnień filmom: **„Jeźdźcy"**, **„Krysia"**, **„Niedziela na wsi"**, **„Słowiańska Wineta"**, **„Zaczarowana dwukółka"** i **„Żuławy"**.

Łódzka WFF — odznaczona

Uchwałą Rady Narodowej miasta Łodzi — przyznano tamtejszej Wytwórni Filmów Fabularnych Odznakę Honorową miasta Łodzi. 11 lutego — na ogólnym zebraniu pracowników wytwórni została ona wręczona dyrektorowi Wiktorowi Budzyńskiemu.

„Ogień na nas!" radziecko-polski film telewizyjny

Wiosną ubiegłego roku przebywał w Polsce radziecki reżyser Siergiej Kołosow, który przygotowywał wówczas realizację radziecko-polskiego filmu telewizyjnego. Obecnie film (4 odcinki) został ukończony i wyświetlony w telewizji moskiewskiej.

Scenariusz (według powieści „Ogień na nas!" Janusza Przymanowskiego) napisali: autor książki i radziecki dziennikarz Owidiusz Gorczakow. W filmie tym występują także polscy aktorzy, m.in.: Marian Kociniak i Józef Duriasz.

TERESA WICIŃSKA — grała główną rolę kobiecą w „Końcu naszego świata" reż. Wandy Jakubowskiej. Występuje teraz w teatrze kaliskim, ostatnio — jako Narratorka w adaptacji scenicznej „Przypadków Robinsona Kruzoe" (na zdjęciu).

Z SE-MA-FORU

● Filmy wyprodukowane w łódzkim Studio Małych Form Filmowych SE-MA-FOR uzyskały w 1964 roku siedem nagród i wyróżnień międzynarodowych: w Oberhausen, Mediolanie, Krakowie, Buenos Aires i Kordobie.

● W 1965 roku łódzkie studio opuszczą 34 filmy: 6 rysunkowych, 6 wycinankowych, 4 kombinowane, 10 lalkowych i 8 aktorskich.

● Przygotowuje się realizację filmu opartego na baśniach cygańskich — według scenariusza Jerzego Ficowskiego.

● Władysław Ślesicki i Kazimierz Karabasz przygotowali scenariusz impresyjnego filmu „Noc w królestwie" — o wchodzącej w życie parze młodych ludzi. Realizacją zajmie się Władysław Ślesicki.

KUPILIŚMY

„TAK". Węgierski film psychologiczny: inżynier z Budapesztu stracił w czasie okupacji rodzinę — po wojnie boi się „zacząć życie na nowo". Reżyseria György Revesza. Grają: Ilona Beres, Ivan Darvas.

„DIAMENTY NOCY". Słynny film czechosłowacki, nagrodzony na ubiegłorocznych festiwalach w Locarno i Mannheim. Dwaj chłopcy uciekają z transportu jadącego do obozu koncentracyjnego i przedzierają się do domu. Reżyserował Jan Nemec. W rolach głównych: Ladislav Jansky, Antonin Kumbera, Ilse Bischofova. Film zakupiony dla kin dobrych filmów.

„KOMEDIA Z KLAMKĄ". Czechosłowacka komedia: młoda kobieta spędza noc przed ślubem w mieszkaniu żonatego mężczyzny. Grają: Jirina Bohdalova, Karel Höger, Vlasta Chramostova.

„CZARNY AKSAMIT". Film sensacyjny z NRD. W rolach głównych: Fred Delmare, Günther Simon, Christa Gottschalk, Christine Laszar.

FILMY, O KTÓRYCH SIĘ MÓWI

MAM DWADZIEŚCIA LAT

O filmie tym głośno było od dawna, zanim jeszcze widzowie obejrzeli go na ekranach, ba — zanim został ukończony.

Film Marlena Chucijewa („Wiosna na ulicy Zarzecznej", „Bądź moim synem") nazywał się w scenariuszu „Zastawa Iljicza", ostatecznie zaś po wielu dyskusjach i dokonanych przez reżysera zmianach, ukazał się na ekranach jako dzieło dwuseryjne pod tytułem „Mam dwadzieścia lat".

Wielkie dyskusje artystyczne na najbardziej nawet ogólne tematy wybuchają zwykle z okazji jakiegoś nieprzeciętnego dzieła. Warunkiem jest w takich razach, by dzieło to było nie tylko interesujące, ale by otwierało szersze perspektywy na ważne problemy epoki.

Zdaje się, że „Mam dwadzieścia lat" stanowi początek takiego sporu w kinematografii radzieckiej, jednego z tych, które rzeczywiście wpływają na cały kierunek rozwojowy największej kinematografii socjalistycznej. W kilkanaście dni po premierze filmu mówi o nim cała Moskwa, nie tylko zresztą w tzw. kręgach artystycznych, a miesięcznik „Iskusstwo Kino" drukować ma kilkanaście wypowiedzi czołowych krytyków i filmowców na temat „Mam dwadzieścia lat", co dotąd bodaj nigdy się nie zdarzyło.

„Film Chucijewa jest pełen akcji, śledzi się go z niesłabnącym zainteresowaniem..."

„Film Chucijewa nie zawiera żadnej prawie akcji, a zbudowany jest tak, że właściwie można by go skończyć w dowolnym miejscu...".

Te wykluczające się wzajemnie opinie są w tym wypadku jednakowo prawdziwe. Przygody bohatera (chciałoby się od razu uściślić — przygody duchowe) ubrane zostały w nowoczesną dramaturgicznie formę intymnego dziennika, którego wartość nie bywa przecież mierzona zręcznym spleceniem niezwykłych historii, tylko ilością trafnych obserwacji i świeżością wypowiadanych myśli.

Bohaterem filmu jest Sierioża, dwudziestolatek z robotniczej dzielnicy Moskwy, powracający do domu po odbyciu służby wojskowej. Cały film jest poszukiwaniem przez Sieriożę miejsca w życiu. Nie chodzi przy tym o jakąś stabilizację w sensie materialnym, będącą często przedmiotem podobnych filmów, np. włoskich. Sierioża zaczyna pracować, jest z pracy zadowolony, zresztą — wbrew tradycjom filmu radzieckiego — sprawa jego zakładu pracy nie jest obiektem zainteresowania autorów.

Chodzi o stabilizację myślową, o praktyczną realizację przez reprezentanta powojennego pokolenia tych możliwości, jakie stwarza obecna rzeczywistość radziecka. Sierioża musi sam określić, o co w życiu warto się starać, jakie cele przekładać nad inne, czemu przyklaskiwać, a czemu nie dawać pardonu.

Spotyka starych przyjaciół: zmienili się, jeden się ożenił, ma już dziecko i kupę problemów, o których bohater właściwie nie ma pojęcia. Wesoła ulica moskiewska (po raz pierwszy pokazana tak wyraziście — w zbliżeniach konduktorki tramwaju lub wystawy kiosku z gazetami) przynosi mu miłość. *„Ulica jest dla kawalerów, żonaci mają siedzieć przed telewizorami!".* Jest i miłość naskórkowa, przygodna, jest i głębsza, ta „raz na zawsze", interesująco pozbawiona happy-endu. Są i ludzie naokoło, do których trzeba określić swój stosunek: poeci na autorskich wieczorach, naładowanych żarliwością; koledzy na wszelki wypadek „zbierający materiał" przeciw kolegom; zapracowana matka, z czułością śledząca synowską samodzielność; ojciec narzeczonej, troskliwy niby i przezorny, a żyjący zasadą „naplewat' drug na druga".

Wielkie wrażenie wywiera zasadnicza ideowo, słynna scena, kiedy to Sierioża wyobraża sobie, że rozmawia z poległym na wojnie ojcem i pyta go, jak ma żyć.

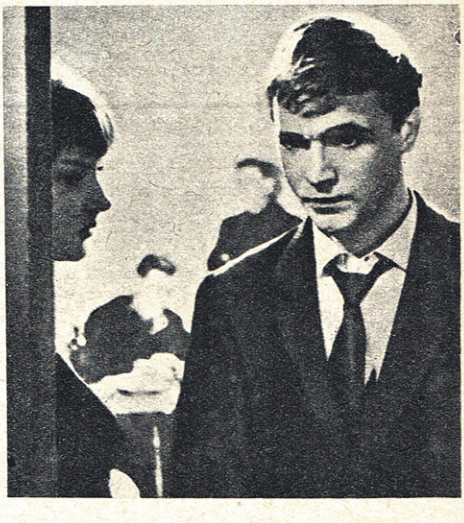
— *Ile masz lat?* — odpowiada pytaniem ojciec.

— *Dwadzieścia trzy!*

— *A ja miałem dwadzieścia jeden, jak mnie zabito!*

Ten epilog, a zarazem i klucz do filmu, wydaje mi się głęboko optymistyczny. Upatrywano w nim kiedyś odtrącenie pomocy starszego pokolenia, wręcz brak szacunku dla starych zasług. Nie ma nic takiego w filmie. Przeciwnie, poległym oddaje się hołd. Ale stwierdza się jednocześnie, że nowe pokolenie samo musi rozwiązywać stojące przed nim problemy — gotowych rozwiązań nikt na złotej tacy nie poda.

Dlatego tak ważna jest inna kulminacja filmu, wyprzedzająca rozmowę z ojcem: scena potańcówki w środowisku „młodzieży nowoczesnej". Jej zapowiedzią akustyczną jest włączenie przez kogoś między dwie melodie Duke Ellingtona taśmy ze staroruską pieśnią obrzędową. Miało to zabrzmieć zabawnie, jak i przyniesienie przez któregoś z gości garnka kartofli w mundurach. Sierioża proponuje toast „za rosyjski kartofel", a kiedy spełniającego samotnie toast ktoś szyderczo pyta, czy nie wypije z kolei za rzepę, otrzymuje od bohatera siarczysty policzek (rólkę uderzonego gra twórca „Dziecka wojny", reżyser Andriej Tarkowski).



Bez gotowych rozwiązań

Scena ta, tak skrótowo opisana, może budzić podejrzenia o patos, jest tymczasem dyskusją o patriotyzmie, podaną, jak i cały film, w tonacji autoironicznej.

Film kończy się, niby dokumentalnie, zdjęciami zmiany warty przed mauzoleum Lenina. Są powody, by ujęcie to traktować przenośnie. Jacy są, co myślą, co czują ci młodzi ludzie radzieccy, którzy przyszli na zmianę warty? W odpowiedzi Chucijewa warto się dobrze wsłuchać.

JERZY PŁAŻEWSKI

„Mnie dwadcat' let" film produkcji radzieckiej, reż. Marlen Chucijew

głosy i głosy

KAMELEON

„Słowo Powszechne" ogłosiło 8 stycznia recenzję swego krytyka Zygmunta Lichniaka z filmu „Pierwszy dzień wolności" Aleksandra Forda. W recenzji tej czytamy m.in.: **„Moim zdaniem (film) udał się prawie doskonale. Udał się, bo sens utworu wynika z obrazu, akcji, sylwetki rysuje działanie, a nie gadanie. Ba, wiele z nich (np. Ingę) pogłębiła wersja filmowa nie cofając się (i słusznie) przed powołaniem do ekranowego życia postaci, które nie istniały na scenie (np. Otto). Co więcej: wzbogacono wizualną ekspresję dzieła scenicznego nie tylko o szerszą przestrzeń, o plenery (co w filmie jest zrozumiałe i nieuniknione), ale także o kilka kapitalnych pomysłów inscenizacyjnych o symbolicznej także wymowie (np. dwie w dwóch kierunkach wędrujące grupy żołnierzy śpiewających dwie różne pieśni...)".**

To samo „Słowo Powszechne" w numerze z 11 lutego, w rubryce „Z codziennej prasy", cytując wypowiedź Krzysztofa Kulicza z „Żołnierza Wolności" — w której autor niesłychanie ostro atakuje film Aleksandra Forda — pisze w konkluzji co następuje: **„Jeśli filmowa wersja »Pierwszego dnia wolności«, odbiegająca w swej wymowie ideowej i moralnej od sztuki Kruczkowskiego, budzi tak poważne zarzuty i wątpliwości w odbiorze polskiego recenzenta, a również i w odbiorze wielu polskich widzów, to nie ulega wątpliwości, że film ten może być wykorzystany propagandowo przez »rewizjonistyczne koła zachodnioniemieckie i ich popleczników« jako jeszcze jeden »argument« do wybielania, czy wręcz heroizowania i ukazywania ich ofiar jako »dzicz i psychopatów« — o czym, widocznie, nie pomyśleli twórcy filmu".**

Jak widać, poglądy „Słowa Powszechnego" zmieniają się niezmiernie szybko. W ciągu miesiąca przechodzi się od „respektu dla twórczego dokonania kinematografii polskiej" do stwierdzenia, że **„film ten może być wykorzystany propagandowo przez rewizjonistyczne koła zachodnioniemieckie"**...

AGONIA KINEMATOGRAFII NRF

Prasa zachodnioniemiecka zamieszcza artykuły alarmujące o ostrym kryzysie, jaki przeżywa kinematografia NRF. DIE RHEINPFALZ z dnia 5 lutego informuje obszernie o bankructwie monachijskiej firmy dystrybucyjnej Schorscht-Film, której niewypłacalność sięga sumy ośmiu milionów marek. Dziennik podkreśla, że do upadku Schorscht-Film przyczyniła się przede wszystkim słabość rodzimej produkcji filmowej, z którą firma była mocno związana; ostatnio — całkowitymi niewypałami kasowymi okazały się nawet, rozpowszechniane przez Schorschta, jedne z niewielu ambitniejszych filmów zachodnioniemieckich: „Tonio Kröger" według Manna i „Męski piknik" Staudtego.

W zakończeniu gazeta pisze, że ratunek dla kinematografii NRF mógłby nadejść jedynie ze strony rządu bońskiego, ten jednak nie kwapi się do udzielenia poparcia finansowego. W tej sytuacji bankructwo firmy monachijskiej stanowi jedynie dalszy ciąg reakcji łańcuchowej, której ofiarami padły w ciągu krótkiego czasu cztery wielkie zachodnioniemieckie firmy dystrybucyjne.

W RHEINISCHE POST ukazał się tego samego dnia artykuł Waltera Müller-Bringmanna, który pisze wprost, że **„niemiecki przemysł filmowy znajduje się w agonii"**. Przyczyny obecnego katastrofalnego stanu rzeczy upatruje autor przede wszystkim w **„totalnym rozdrobnieniu"** kinematografii NRF, ostrej konkurencji filmów zagranicznych oraz niesprzyjających okolicznościach wewnętrznych (telewizja, rozwój motoryzacji i turystyki).

„Nie trzeba być prorokiem — pisze Müller-Bringmann — **by dojść do wniosku, że koszty produkcji i rozpowszechniania niemieckich filmów będą stale wzrastać; jakość produkowanych obecnie masowo filmów rozrywkowych osiągnie swoiste dno; Ameryka w jeszcze większym stopniu zawładnie niemieckim rynkiem filmowym i będzie dyktować swoje warunki; wszelkie ambitniejsze zamierzenia artystyczne staną się rzadkością; niemiecki film będzie przez długi czas pozbawiony wszelkiego znaczenia".**

Jedyny ratunek widzi autor w koncentracji przemysłu filmowego NRF, wskazując — jako przykład — amerykańskie koncerny filmowe, a na rodzimym gruncie — wielkie firmy samochodowe i stalowe. Ekonomiczne uzdrowienie kinematografii NRF — konkluduje — nie da, oczywiście, żadnej gwarancji powstania **„nowego niemieckiego filmu"**, ale stworzy przynajmniej bazę, na której można będzie rozwinąć jakąś działalność.

z-pca

Wierność realiom

PARTYZANCKA KRONIKA

By uniknąć nieporozumień, powiedzmy zaraz na wstępie: założeniem twórców „Barw walki" było zrobienie filmu przeznaczonego przede wszystkim dla młodego widza. To narzuciło określoną konwencję, skierowało ambicje i wysiłki zarówno scenarzysty (Wojciech Żukrowski, który oparł scenariusz na książce Mieczysława Moczara), jak i reżysera (Jerzy Passendorfer) w określonym wyraźnie kierunku.

Film zajmuje się działalnością oddziałów partyzanckich, szczególnie oddziałów Armii Ludowej, na Kielecczyźnie, latem 1944 roku, a więc w momencie kiedy w wyniku ofensywy wojsk radzieckich wyzwolone zostały pierwsze skrawki ziemi polskiej. Wtedy to wzrosła poważnie liczba potyczek i bitew z hitlerowcami oraz akcji dywersyjnych. Wtedy też ujawniły się ze szczególną ostrością różnorakie orientacje polityczne poszczególnych ugrupowań partyzanckich. Zbliżająca się chwila odzyskania niepodległości czyniła coraz aktualniejszym pytanie: jaka będzie ta nowa Polska? O inną Polskę walczyła Armia Ludowa, kierowana przez Polską Partię Robotniczą, o inną — Armia Krajowa, skłócona zresztą i — na szczęście — nie zawsze konsekwentna w wykonywaniu rozkazów swego naczelnego dowództwa, o jeszcze inną — na wskroś reakcyjne Narodowe Siły Zbrojne. Armia Ludowa, mając jasną perspektywę polityczną — Polski Socjalistycznej — stawiała wówczas na pierwszym miejscu walkę o odzyskanie niepodległości, walkę z okupantem. Mimo to musiała często drogo płacić za londyńską politykę AK i zbrodnicze poczynania NSZ.

Sytuacja polityczna w roku 1944 nie była prosta; twórcy filmu nie mieli więc łatwego zadania. Przedstawili ją jednak wyraziście, nie gmatwając nadmiernie i nie uciekając się do wulgarnych uproszczeń. Szczególnie zainteresowały ich te momenty, gdy dochodziło do bezpośredniej styczności między poszczególnymi politycznie zróżnicowanymi grupami. Najpełniej przedstawili kontakty z Armią Krajową: chwilowe współdziałanie i (tak brzmiały rozkazy dowództwa AK) rozejście się, co stanowi również finał filmu. Jest to zresztą najciekawszy wątek, zarysowany z konieczności skrótowo, lecz kryjący bogaty materiał dramatyczny. Rozwijanie go wykraczało już oczywiście poza przyjętą konwencję. To, co oglądamy w „Barwach walki" jest wystarczająco i sugestywne, i przekonywające.

STANISŁAW JANICKI

Twórcom filmu zależało na tym, by przedstawić widzom (tym, którzy tamtych lat nie przeżyli) pewien istotny dla naszej współczesności fragment historii. Zdawali sobie sprawę, że nie trafią do licznej i młodej widowni jeśli nie posłużą się atrakcyjną formą. Wybrali formę filmu sensacyjnego, przygodowego. Nie był to zresztą zabieg sztuczny czy fałszywy — często przecież wydarzenia tamtych lat miały właśnie ten charakter. „Barwy walki" obfitują więc w potyczki, zasadzki i sceny batalistyczne, akcja rozwija się według klasycznych zasad dramaturgii przygodowej, a bohaterowie są mężni, sympatyczni i bez skazy. Jednocześnie jednak zadbano pieczołowicie o możliwie największy autentyzm, o wierność realiów. Dzięki temu odbiera się film jako prawdziwy obraz życia partyzanckiego, owych biwaków, przemarszów, ciągłej niepewności jutra i zmieniających się jak w kalejdoskopie sytuacji. To, co pokazano — oddaje atmosferę leśnego życia, sądzę jednak, że realiów tych jest trochę za mało, że strona obyczajowa, czy jak kto woli — rodzajowa mogła być bogatsza.

Jerzy Passendorfer, znany jako reżyser sprawny, i tym razem zrobił film zbudowany klarownie, inscenizowany zręcznie i z temperamentem, o dobrych zdjęciach (Kazimierz Konrad) i dobrze grany (m. in. Tadeusz Schmidt, Krzysztof Chamiec, Wojciech Siemion, Mieczysław Czechowicz, Stanisław Mikulski, Ryszard Pietruski). „Barwy walki" stanowią kolejne ogniwo jego cyklu o „pokoleniu czterdziestolatków", do którego sam należy. Oto pełny zestaw: „Zamach", „Barwy walki", „Skąpani w ogniu", „Zerwany most" i „Powrót" — lata wojny, pierwszy okres niepodległości i konfrontacja przeszłości z teraźniejszością. Filmy te nie powstawały chronologicznie, ale utworzyły logiczną całość. W ostatnim swym filmie odnalazł zresztą Passendorfer bohaterów ze „Skąpanych w ogniu". Główny bohater, oficer wojska polskiego (grany przez Mikulskiego) — to por. Klinga z „Barw walki"; jego przyjaciel (Maklakiewicz) — to dowódca oddziału AK; kierowca (Siemion) — to „Elegant"; szef Urzędu Bezpieczeństwa — to delegat Komitetu Centralnego Partii. Swoją drogą można by te dwa filmy wyświetlać razem!

„Barwy walki" odpowiadają założeniom, jakie postawili sobie twórcy i za to należy im się uznanie. Inna sprawa, że problemy, które podjęli, lub o które potrącili, proszą się o rozwinięcie, o głębsze potraktowanie, o dotarcie do nich poprzez skomplikowane losy ludzkie, poprzez dramaty ludzi a nie tylko dramaty samych wydarzeń. To zadanie jeszcze przed nami.

„Barwy walki" (Polska), reż. Jerzy Passendorfer

JOANNA GUZE

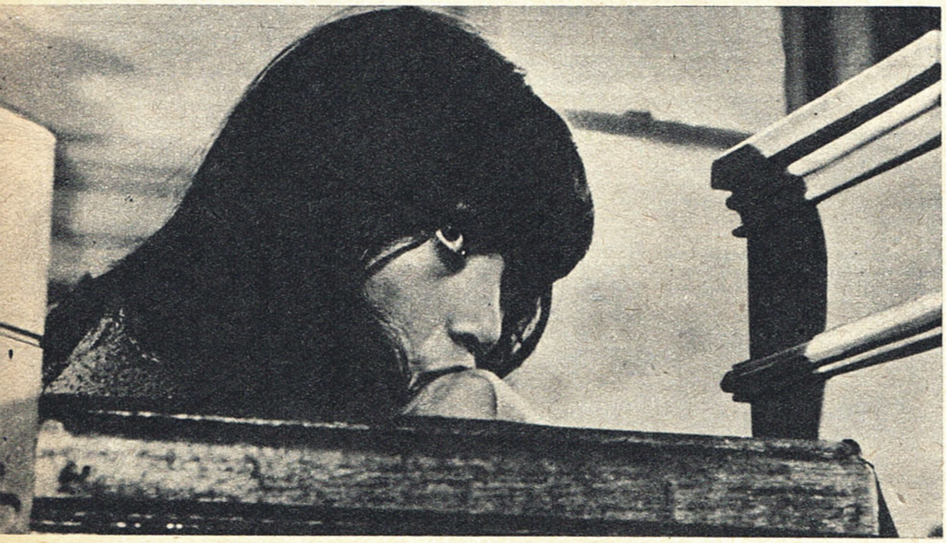
Dawid i Liza

Bez wielkich uniesień
Keir Dullea

„Dawid i Liza" jest filmem zajmującym się problemami anomalii psychicznych u młodzieży. Biorąc za przykład chłopca cierpiącego na lęk przed dotknięciem (dotknięcie zabija) i dziewczynę schizofreniczkę (oboje znajdują się w zakładzie psychiatrycznym dla młodzieży), młody reżyser amerykański, Frank Perry, próbuje pokazać, jak w warunkach zrozumienia i zaufania, w atmosferze delikatności i przemyślanej dyskrecji — można złagodzić urazy i częściowo przynajmniej je uleczyć. Dobroć i czułość mają w sobie moc uzdrawiającą, taka jest teza Perry'ego, którą przeprowadza ukazując dojrzewające powoli porozumienie pomiędzy kierownikiem zakładu a jego pacjentami oraz przyjaźń — z początku niemożliwą — pomiędzy dwojgiem młodych, Dawidem i Lizą. Oto więc uczucia, dobre uczucia, jako niezachwiane wartości; „Dawid i Liza" głosi ich pochwałę. Jest w tym swoista oryginalność, skoro właśnie te wartości są przez liczące się filmy współczesne najczęściej podawane w wątpliwość (i nie bez najpoważniejszych argumentów), przy czym materiałem dowodowym nie są przypadki patologiczne, jak u Perry'ego, ale tzw. normalne, zaś kierunek postępowania jest odwrotny: od normalności do patologii, niekoniecznie, rzecz prosta, klinicznej; i tym lepiej, że nie klinicznej.

Ale Perry upiera się przy swoim. Oczywiście, żeby przeprowadzić zamierzony wywód, nie może obejść się bez uproszczeń; określa więc patologię swoich bohaterów w sposób ogólnikowy, w zarysach. Zarysy lęku chłopca, zarysy schizofrenii dziewczyny. Gdyby zeszedł w dół, w głąb, utonąłby. Zresztą w filmie mniej chodzi o to, żeby pokazać skomplikowane odcienie takiej czy innej choroby psychicznej, ile o to — jak na nią zaradzić. Jest w tym pewna naiwność, zapewne; ale zdumiewające jak taktowna. W filmie z tezą moralną, jakim jest „Dawid i Liza", najłatwiej zabrnąć w szablon: oto ponure cierpienia, oto zbawienne dobro, dobro zwycięża zło etc. Ale Perry potrafił tego uniknąć dzięki sposobowi artystycznemu, który wybrał: jest nim stonowanie. Film jest bez krzyku, bez gwałtowności, bez szalonych napięć, bez wielkich uniesień. Dialog ani „pogłębiony", ani banalny; sytuacje nieprzeciągnięte, delikatnie zarysowane, nigdy ostro wypunktowane: akcenty niemal niedostrzegalne w jednostajnym spokojnym rytmie akcji; komplikacje psychiczne, o których cały czas wiemy, raczej w aluzjach niż w opisie; to zaś, co nie zostało powiedziane, ale zaznaczone tylko w sytuacjach i dialogu, dopowiada gra aktorów.

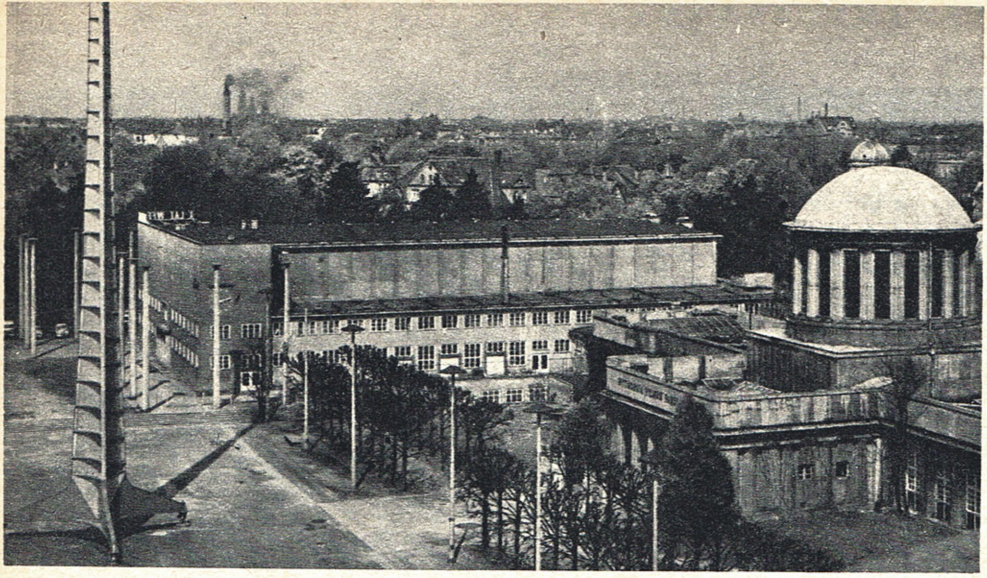
Gra aktorów to wielki atut filmu. Zgodnie z całą konwencją „Dawida i Lizy", jest ona spokojna, powściągliwa; ale wszystko, co najważniejsze, czego reżyser nie chciał pokazać w sytuacjach ani wygłosić w dialogu, jest w twarzach pary bohaterów. Zbliżenia pokazują te twarze niejako w rozwoju: nieruchome, zastygłe, o nieobecnych spojrzeniach, na granicy tępoty na początku; potem ożywające, ale wciąż nieufne, ledwo otwierające się dla świata zewnętrznego; potem z jakimś przelotnym błyskiem zrozumienia w oczach za chwilę gasnących; w żałosnym półuśmiechu; w grymasie, który na moment wydziera te twarze z odrętwienia; wreszcie, raz jeden, przy końcu filmu, w całkowitej jasności, o której wiemy doskonale, że bynajmniej nie jest jeszcze jasnością ostateczną.



Nieruchome, zastygłe twarze
Janet Margolin

Frank Perry otrzymał w 1962 roku nagrodę za debiut reżyserski („Dawid i Liza" to jego pierwszy film) na Biennale w Wenecji; Keir Dullea (Dawid) i Janet Margolin (Liza) — za najlepsze kreacje aktorskie na festiwalu w San Francisco w tym samym roku. Oto fakty, które mogą umocnić zachwiane skądinąd przekonanie o sprawiedliwych wyrokach festiwalowych sędziów. Zwłaszcza że w grę wchodzi film tak bardzo nieefektowny i tak świadomie bezbarwny.

„Dawid i Liza" (USA), reż. Frank Perry



DZIŚ i JUTRO WYTWÓRNI WROCŁAWSKIEJ

Realizacja „Pokolenia" Andrzeja Wajdy zainaugurowała przed dwunastu laty działalność Wytwórni Filmów Fabularnych we Wrocławiu. Wytwórnia ta wyprodukowała dotąd 55 filmów pełnometrażowych, ma więc swój poważny wkład w powojenny rozwój naszej kinematografii. Wrocław może jednak produkować więcej filmów — zależy to od dalszej rozbudowy i modernizacji wytwórni, która — jak wiadomo — korzysta dotąd z pomieszczeń zaadaptowanych po Wystawie Ziem Odzyskanych.

O dniu dzisiejszym i perspektywach wrocławskiej WFF mówi dyrektor wytwórni — GERHARD NOWAK.

— Jak przedstawia się dorobek wytwórni w roku 1964?

— Nasze największe zeszłoroczne osiągnięcie — to realizacja „Rękopisu znalezionego w Saragossie" reż. Wojciecha Hasa. Produkcja tak dużego, bo dwuseryjnego i kostiumowego, filmu była bardzo trudnym egzaminem dla załogi wytwórni, tym bardziej, że nigdy dotąd nie realizowaliśmy utworów tego typu. Prócz prac w atelier i w plenerze pod Częstochową, wybudowaliśmy w pobliżu wytwórni — kosztem półtora miliona złotych — olbrzymią dekorację Madrytu, z której korzystała również potem ekipa „Popiołów" Andrzeja Wajdy. Wydaje mi się więc, że egzamin zdaliśmy pomyślnie.

— A inne filmy?

— Dysponujemy tylko jedną halą z prawdziwego zdarzenia, bo druga — raczej pomocnicza — służy prawie wyłącznie do zdjęć próbnych i kręcenia małych scen kameralnych. W tych warunkach, pracując nad „Rękopisem", nie mieliśmy zbyt dużych możliwości produkcji innych filmów — mimo to udało nam się zrealizować jeszcze prawie cztery pozycje. W Poznaniu nasza ekipa pracowała nad filmem „Późne popołudnie" Aleksandra Ścibor-Rylskiego, kręconym na ulicach miasta i w przystosowanej prowizorycznie hali sportowej. Zrealizowaliśmy również filmy „Salto" Tadeusza Konwickiego i „Wielki las" Wandy Jakubowskiej (montaż i udźwiękowienie w Łodzi); naszymi siłami wykonano też zdjęcia plenerowe filmu „Wyspa złoczyńców" Stanisława Jędryki. Jednym słowem — w ubiegłym roku nie narzekaliśmy na przestoje; nie mieliśmy dosłownie sekundy wytchnienia. Dzięki temu osiągnęliśmy 118 procent wpływów, to znaczy przekroczyliśmy nasz plan finansowy, wynoszący 21 milionów złotych — o 4 miliony.

Warto jeszcze dodać, że z naszej produkcji 1963 roku, która zakończona została w roku ubiegłym, oglądaliśmy ostatnio na ekranach filmy: „Giuseppe w Warszawie", „Rachunek sumienia" i „Agnieszka 46".

— Czy wasza wytwórnia jest już całkowicie samowystarczalna?

— Naszą piętą achillesową był dotąd brak laboratorium obróbki taśmy. Materiały realizowane we Wrocławiu woziliśmy do wytwórni łódzkiej, gdzie wywoływano kopie robocze i przysyłano z powrotem, co oczywiście przedłużało okres zdjęciowy. Nasze drugie ubiegłoroczne osiągnięcie — to zakończenie budowy laboratorium obróbki taśmy, z którego skorzystało już kilka kręconych aktualnie filmów. Wytwórnia wrocławska osiągnęła więc pełną sprawność. Poza tym nasze laboratorium opracowuje kopie masowe filmów zagranicznych; w zeszłym roku przygotowaliśmy kopie dla 38 filmów — obrabiając milion 160 tysięcy metrów taśmy. Chciałbym podkreślić, że — obok kopiarek sprowadzonych z Czechosłowacji — bardzo dobrze spisują się w laboratorium maszyny wywołujące polskiej produkcji, poprzednio u nas nie wyrabiane.

— Jakie są perspektywy rozbudowy wytwórni?

— Zupełnie realne. Zapadła już decyzja Naczelnego Zarządu Kinematografii o rozbudowie i modernizacji wytwórni w latach 1966-1970. Na ten cel przeznaczono 30 milionów złotych. Chodzi o przebudowę dużej i małej hali zdjęciowej, budowę nowej sali synchronizacyjnej i nowej sali projekcyjnej oraz zagospodarowanie Pawilonu Czterech Kopuł, to znaczy — wykorzystanie go na pomieszczenia biurowe, garderoby, rekwizytornie, magazyny itp.

Wydaje nam się, że decyzja o rozbudowie wytwórni wrocławskiej świadczy o tym, iż władze kinematografii w pełni doceniają jej znaczenie, co chyba kładzie ostateczny kres silnym niegdyś tendencjom likwidatorskim. Przypomina pan sobie zapewne, że jednym z koronnych argumentów był rzekomy brak oparcia wytwórni w środowisku twórczym.

— Tak. Ale od tego czasu wiele się zmieniło, wrocławskie środowisko filmowe powiększyło się...

— Dziś mamy już kilku wrocławskich reżyserów. Mieszka tu Stanisław Lenartowicz i Sylwester Chęciński, o przeniesieniu się do Wrocławia myśli Wojciech Has. Twórcy ci pracują stale u nas, a jest także kilku sympatyków naszej wytwórni, takich jak Tadeusz Konwicki, Julian Dziedzina, Paweł Komorowski, którzy chętnie u nas kręcą. Mamy więc nadzieję, że nasze hale nie będą puste.

— Co będziecie kręcić w tym roku?

— Mamy w planie realizację sześciu filmów, ale nie wszystkie tytuły są skonkretyzowane. W pierwszym rzędzie liczymy na Hasa, Lenartowicza i Chęcińskiego, którzy przygotowują nowe scenariusze i będą je u nas realizować. W tych dniach rozpoczynamy produkcję złożonego z piętnastu odcinków filmu telewizyjnego „Czterej pancerni i pies" w reżyserii Konrada Nałęckiego (koszt — 15 milionów złotych), wkrótce zaś rozpocznie u nas zdjęcia reż. Janusz Majewski, który realizuje nowelowy film telewizyjny.

— To są pozycje konkretne. A co będzie, jeżeli nie uda się któryś ze scenariuszy wrocławskich reżyserów?

— No cóż. Jesteśmy uzależnieni od ogólnej sytuacji kinematografii, od scenariuszy...

— Słyszy się czasem głosy, że wytwórnia wrocławska nie ma tak doświadczonej i fachowej załogi, jak na przykład Łódź...

— To nieprawda. Jesteśmy wprawdzie wytwórnią młodą, ale rozporządzamy kadrą dobrych fachowców i — warto to podkreślić — są to w przeważającej mierze ludzie, którzy u nas się niejako wychowali i zdobyli kwalifikacje. Poza tym naszą załogę cechuje — wybaczy pan wielkie słowo — patriotyzm; dokładają wszelkich starań, aby produkowane u nas filmy osiągały najwyższą jakość techniczną. Te niejako pionierskie ambicje naszej załogi wypływają z organicznego związku wytwórni z Wrocławiem, z atmosfery tego miasta. Tutejsza politechnika, na przykład, dostarcza wytwórni kadr technicznych, nasi operatorzy dźwięku, pracownicy laboratorium — to w większości absolwenci tej uczelni.

Gorzej jest natomiast czasami ze sprzętem, który tu i ówdzie wymaga wymiany, modernizacji. Wiele spraw załatwi z pewnością rozbudowa wytwórni, ale już teraz przydałoby się kilka nowych kamer zdjęciowych czy głowic do kamer. To są zresztą powszechne bolączki polskiej kinematografii.

Rozmawiał: **JERZY PELTZ**

Uwagi z boku

Kochanek Lady Chatterley

Film „Kochać" zrodził się z pomysłu odważnego. Przez półtorej godziny oglądamy ze spraw miłości nie to, co na ogół zjawia się na ekranie, a więc nie flirt, nie początkowy pocałunek. A raczej to także, ale nadto najróżniejsze momenty zaawansowanej gry miłosnej. Oceniając rzecz w kategoriach dobrego smaku, można właściwie mówić tylko o swoich odczuciach. W tym to sensie, nie bez zdziwienia zresztą, stwierdziłem, że film nie staje się nigdy krępujący czy drastyczny. Jest tu interesująca fabuła psychologiczna

MARCIN CZERWIŃSKI

Reżyser Jörn Donner i para amantów — Harriet Andersson i Zbigniew Cybulski — dokonali sztuki, która jest niepospolitą próbą talentów.

Film, jak powiedziałem, ma interesującą psychologię; nasuwa się mimo to pytanie. dlaczego wypełniono go niemal bez reszty sprawą należącą, koniec końców, do najpowszedniejszych. Powiedzmy jeszcze rzecz wyraźniej: to kochanie, którego tyle w filmie, nie „służy" tu do niczego, co bywa poprzez tę sprawę określane. Nie ma tu zewnętrznych przeszkód do pokonania. Nie sprzeciwia się ani mama, ani bieda, ani przesądy społeczne. O co więc chodzi? Myślę, że jest tu pewna przeszkoda, która istnieje tylko na początku i którą bohaterka tej krótkiej historii depcze następnie zwycięsko. Przeszkodą tą jest jej niewiara w szczęście, ściślej — szczęście erotyczne. Przeszkoda jest zatem wewnętrzna. Cały film jest po prostu ekspozycją tezy o takim szczęściu.

W prospekcie Festiwalu Festiwali, na której to imprezie film był pierwszy raz pokazany, Zbigniew Pitera powiada, że Donner, będąc sam uczniem Bergmana, chciał w tym filmie przeciwstawić się erotyzmowi bergmanowskich dzieł, erotyzmowi naznaczonemu niezgodą wewnętrzną — bądź nutą mistyczną, bądź pesymizmu. Sąsiedztwo, w jakim na festiwalu Donner się znalazł, sąsiedztwo z Antonionim — nasunęło mi skojarzenie szersze. Myślę, że mamy tu rzeczywiście rodzaj polemiki z wszelkimi postaciami szczególnego pesymizmu odnośnie szczęścia erotycznego, który pojawia się w różnych postaciach w kinematografii współczesnej. Był on wielokrotnie, przez wielu naszych autorów wskazywany. Jak to wszyscy stwierdzili, nowość w stosunku do dawniejszej struktury „romansu" polega na tym, że przy braku jakichkolwiek zagrożeń zewnętrznych, szczęściu przeciwstawiają się przeszkody wewnętrzne, których naturę porównać by może należało do spleenu, a które odbierają minimum niezbędnej trwałości. Czynnik ten pojawia się przy tym mimo intensywnego pragnienia wierności, oddania. Tak to wygląda w „Cléo" i w „Zaćmieniu", w „nowej fali", u Skolimowskiego i u niektórych całkiem już ponurych Anglików.

Temu pesymizmowi, obrazowi tej wewnętrznej predestynacji negatywnej — Donner przeciwstawia rewelację intensywności przeżycia. „Romans" w jego filmie przypomina zresztą swymi okolicznościami „Przygodę" Antonioniego. Wszystko bierze się z przypadku, nie mówi się tu o przyszłości, nie ma zobowiązań, opowiadania sobie całego życia, wyznawania ideałów. Nie ma w ogólności dążenia do tego, aby sprawę przenieść na wysoki plan osobowości społecznej. Można więc powiedzieć, że polemika podjęta jest na płaszczyźnie określonej przez „pesymistów", w układzie obyczajowym jak najbardziej ważnym, przy założeniu zetknięć międzyludzkich, przypadkowych i zdawkowych — takich, jakie według „pesymistów" cechują miejską i techniczną współczesność. I w takiej właśnie sytuacji Donner mówi: „Jaka to radość żyć!". Właściwie nie mówi tylko pokazuje.

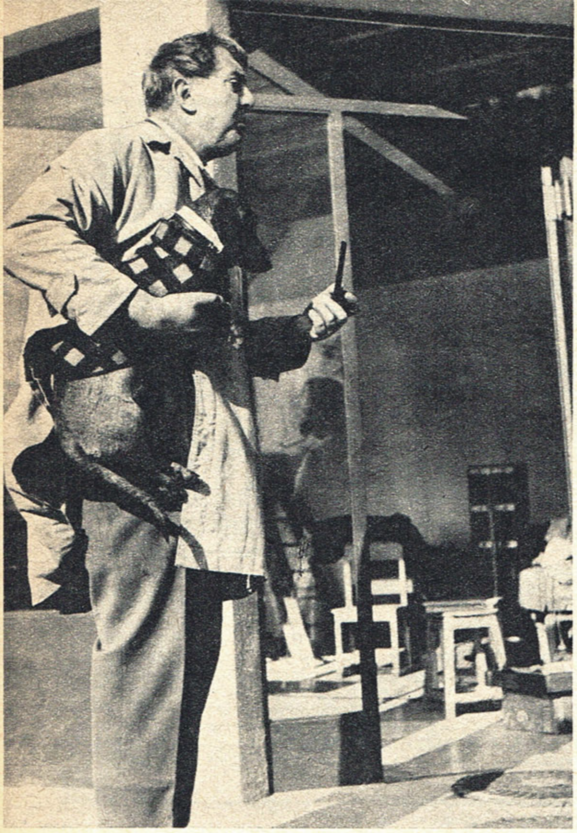
W sposób paradoksalny przypomina to jedno tylko dzieło literackie: Lawrence'a „Kochanka Lady Chatterley". Tam także argumentem centralnym jest sama suwerenna sprawa erotyczna, tzn. nie wyjaśniająca się i nie usprawiedliwiająca niczym, co do niej najściślej nie należy. W sztywnym obyczaju angielskim po pierwszej wojnie światowej istniał potężny system zewnętrznych, społecznych przeszkód wzbraniających wielu ludziom osiągnięcie szczęścia. Młoda lady Chatterley, wychowana w powiktoriańskim klimacie, poślubia, nie wiedząc właściwie co czyni, człowieka sparaliżowanego, który może być jej mężem jedynie w duchowym (i socjalnym) sensie tego słowa. Jej udręki są rzeczą społecznie godziwą. Oryginalność (na gruncie angielskim przynajmniej) Lawrence'a polegała na tym, że rozbijał przeszkody społeczne nie na sposób romantyczny, ale kreśląc jedną z najbardziej realistycznych wizji namiętności.

Paradoks filmu Donnera zawiera się w tym, że ucieka on do lawrence'owskiej (stonowanej znacznie przez wymogi filmu) struktury opowieści, ale robi to przeciw wrogowi usytuowanemu wewnątrz psychiki. Lawrence głosił suwerenność erotyzmu względem nałożonych nań obowiązków społecznych. Ależ dla „pesymistów", z którymi Donner polemizuje, nie ulega wątpliwości, że erotyzm (ten przynajmniej, o którym mówią) ma się właśnie za suwerenny. Tyle, że jest to suweren jak Kaligula ze sztuki Camusa — suweren chory na zabójczą samotność władzy, której trującą właściwością jest to, że nie ma się z kim rozegrać, podzielić. Jest to teatr bez widzów, gra bez reguł gry, wysiłek bez miary win i zasług, „zachowanie" społeczne, które utraciło społeczne odniesienia.

Dlatego wydaje się, że w tej polemice struktura Lawrence'a nie działa. Pozostaje z umiarem, z wnikliwością psychologiczną zagrany epizod miłosny, zaiste sympatyczny. Jeśli jednak odnieść ten film, jak sugerują jego krytycy, do „pesymistycznego" mitu obyczajowego, budzi się wówczas pytanie: „No to co? Czy nie jest to tylko wczesny, uśmiechnięty moment tej samej bezładnej gry, na którą było tyle skarg?"

Polemika z Bergmanem

Harriet Andersson i Zbigniew Cybulski



— *Nie znoszę etykietek*
Jacques Tati

Pan się bawi, panie Tati

Jacques Tati („Wakacje pana Hulot", „Mój wujaszek") realizuje swój nowy film „Playtime" (Czas gry). Tati niechętnie mówi o swej pracy; zastrzegł się już zresztą poprzednio, że nikomu nie zdradzi treści filmu. Reporterowi paryskiego tygodnika „Les Nouvelles Littéraires" udało się jednak dostać na plan. Oto jak opisuje swoje wrażenia:

„Południe. Lecz cóż to za miasto? Czerwone światła, przejścia dla pieszych, tablice sygnalizacyjne, szkielety przyszłych domów ze szkła i aluminium, asfaltowa jezdnia. W tej scenerii przebywać będą przez cztery miesiące bohaterowie „Playtime".

Tati zajmuje stolik w samym rogu małej restauracyjki. Mówi:

— Pisze się jakoby „Playtime" miał kosztować około miliarda starych franków. Jacyś blagierzy wymyślili tę sumę! Mam mniej pieniędzy niż najnędzniejszy sklepikarz. Nie potrafię uwolnić się od problemów finansowych. Komentuje się, przeinacza każdy mój najdrobniejszy gest. Słyszę często ironiczne pytania: „A więc pan się bawi, panie Tati?" To naprawdę denerwujące. Trzeba rzeczywiście mieć żelazne zdrowie i nerwy ze stali, żeby to wszystko znieść.

Ale kino jest dla mnie wszystkim. Tu właśnie mogę wykazać swe możliwości, wyrazić to, co czuję. To świat marzeń i porządkującego je umysłu.

Kogo mógłbym wymienić jako swego mistrza? Nie znoszę etykietek. Myślę, że jeśli ktoś zrobi w życiu jeden dobry film — to wystarczy. Reszta nie ma znaczenia. Nie można ciągle tworzyć arcydzieł. Lubię wszystkie dobre komedie, każda z nich coś mi daje. Poza tym jestem wielbicielem pantomimy. To bardzo ważny element moich utworów. Sądzę, że udało mi się przy tym wymyśleć coś nowego. Nazwałbym to stylizacją efektów komediowych.

Jak rodzą się tematy moich filmów? Trudno na to odpowiedzieć, bo przecież panuje opinia, że nie posiadają one tematu.

Po ukończeniu filmu mam chwilę wytchnienia, odpoczywam. Ale to trwa bardzo krótko. Później znów pojawia się niepokój — czy nie zawiedzie się swoich odbiorców. Ludzie lubią, niestety, zamknięte formułki i gotowe klasyfikacje. Dla nich Tati jest zawsze taki sam. Przypominają niektóre matki, które z uporem nie chcą dostrzec, że ich dzieci są już dorosłe.

Czy mógłbym zrobić film zupełnie różny od dotychczasowych? Chyba nie. Jestem przecież niewolnikiem stworzonej przez siebie postaci. Może wyda się to zaskakujące, ale nie bawi mnie aktorstwo. Wolałbym zająć się wyłącznie realizacją, kierować innymi. Nie mogę jednak uwolnić się od pana Hulot — nie tylko na planie, ale również w życiu.

Czy pan Hulot jest nieprzystosowany do współczesnego społeczeństwa? Oczywiście! Uniformizm, motoryzacja, automatyzacja, hałas, pośpiech naszego życia — to wszystko mnie niepokoi. Istnieje jakaś forma postępu. Ale czy tylko na tym ma polegać postęp? Na szczęście, pan Hulot posiada cudowną zdolność: ucieka od tego świata i wyrusza na wycieczkę.

„Francuska „science-fiction"

„Le ciel sur la tête" (Niebo nad głową) reż. Yves Ciampiego („Bohaterowie są zmęczeni") jest pierwszym po wojnie francuskim filmem fantastyczno-naukowym. Rzecz dzieje się na lotniskowcu „Clemenceau", który jest dumą floty francuskiej. Lotniskowiec ów znajduje się pod groźbą ataku ze strony sztucznego satelity niewiadomego pochodzenia, do którego nie przyznaje się żadne z wielkich mocarstw.

Widz ogląda na ekranie przygotowania do wojny atomowej. Precyzyjny, budzący podziw i przerażenie mechanizm nowoczesnej broni, przedstawiony jest z wiernością niemal dokumentalną. Nieznany satelita, być może pochodzący z innej planety, zostaje zmuszony do odwrotu.

Krytyka powitała film Ciampiego z dużym uznaniem, podkreślając, że o jego powodzeniu decyduje trafne połączenie elementów naukowej fantastyki ze stylem realistycznego dokumentu.

„PATRIOCI"

Reżyser angielski Clive Donner — autor głośnego filmu „Dozorca", nakręconego według sztuki Harolda Pintera — realizuje film „Patrioci". Scenariusz został oparty na powieści Jamesa Barlowa i opowiada historię byłego spadochroniarza, który nie potrafi dostosować się do nowych warunków życia.

W

Dwie p
gueritte
narzyst
roszima, m
zostaną
przez angl
żyserów. „
demie du
(O wpół d
czór, later
Josepha
króla i o
Meliną Me
my Schneid
marin de
(Marynarz
ru) — prz
chardsona,
Moreau.

O wpół
Melina Me
ximilian

„GOYA"
n

WESTERN ZNOWU MODNY

Jeszcze rok temu — w związku z konkurencją kowbojskich widowisk telewizyjnych — western uważany był w Hollywoodzie za „gatunek nieopłacalny". Obecnie amerykańska prasa podaje, że powstaje tam kilka ambitnych westernów, realizowanych przez najbardziej znanych reżyserów amerykańskich.

Jednym z nich jest „Rio Conchos" reż. Gordona Douglasa — historia kilkuosobowej ekspedycji wojskowej, która próbuje odnaleźć i zniszczyć transport dwu tysięcy karabinów, sprzedanych Apaczom. Po wielu przygodach żołnierze odnajdują ukrywającego się handlarza broni: jest nim dawny generał armii konfederatów, pragnący pozyskać Apaczów i poprowadzić ich przeciwko armii Stanów Zjednoczonych. Ostatecznie — transport broni zostaje zniszczony, ale wszyscy członkowie ekspedycji giną.

Główne role w filmie grają: Richard Boone, Stuart Whitman, Anthony Franciosa i Edmund O'Brien.

Wzniosłe i tragiczne
„Rio Conchos"

Krytyka amerykańska przyjęła film życzliwie: *„Richard Boone nigdy tak dobrze nie strzelał i nigdy nie przeżywał tak niebezpiecznych przygód w swych seriach telewizyjnych... Reżyserowi Gordonowi Douglasowi udała się rzecz naprawdę rzadka: nadał całej historii sens wzniosły i tragiczny, umieścił ją w scenerii, która ma w sobie coś intrygującego i dramatycznego".*

TRUFFAUT KONTRA JAMES BOND I BRIGITTE BARDOT

Oto kilka fragmentów konferencji prasowej francuskiego reżysera François Truffauta z krytykami zachodnioniemieckimi:

— Czy dostrzega pan jakieś wspólne cechy łączące pańskie filmy?

— Tak. Motyw człowieka, który popada w jakieś duże trudności i zaplątuje się w nich coraz bardziej — coś odwrotnego niż James Bond.

— Dlaczego pański film „Gładka skóra" jest tak bezkompromisowo realistyczny w najdrobniejszych detalach?

— Chciałem zniszczyć schemat małżeńskich historii opartych na micie Brigitte Bardot, w których młodsza kobieta zawsze zwycięża starszą.

— Pański film oglądamy tu w skróconej wersji...

— Każdy mój film ma różne wersje. Nawet gdy mi trafi do ręki gotowa kopia któregoś z nich, zawsze jestem gotów coś w niej zmienić.

— Co pan teraz robi?

— Uczę się angielskiego. Będzie mi to potrzebne przy realizacji amerykańskiego filmu „Fahrenheit 451".

Przeciwko małżeńskim schematom
„Gładka skóra"

dług Margueritte Duras...

Mar-
s (sce-
u „Hi-
iłość")
owane
h re-
ures et
eté"
wie-
przez
(„Za
"), z
i Ro-
az „Le
altar"
oralta-
y Ri-
Jeanne

1-tej
i Ma-
l

chtwangera ranie

Reżyser DEFY Konrad Wolf („Gwiazdy") przystąpi niebawem do realizacji nowego filmu. Będzie to adaptacja powieści biograficznej Liona Feuchtwangera „Goya", poświęconej genialnemu malarzowi hiszpańskiemu.

ajlepszy film o Olimpiadzie?

izację filmu dokumentalnego o Olimpiadzie w Tokio powierzono — jak wiadomo — bitnemu reżyserowi japońskiemu Kon Ichikawie („Harfa burmańska", „Ognie polne"). m ma być gotów pod koniec lutego — projekcja trwać będzie trzy godziny. Wyświet- ałego nakręconego materiału zajęłoby 72 godziny, a więc pełne trzy doby.

awa poświęca swój film przede wszystkim zawodnikom — ich radościom i rozczaro- , ich walce, zwycięstwom i porażkom. Chce poprzez nich mówić o pięknej i szlachet- i Igrzysk Olimpijskich. Bardziej interesuje go „psychologiczna" niż „techniczna"

Pocztówka z Tokio

Olimpiady. Dużą rolę w filmie odgrywać będą pełne ekspresji zbliżenia; reżyser sto- rdzo dynamiczny i urozmaicony montaż, wiele zaskakujących zdjęć wykonano ukrytą . Bieg kobiet przez płotki rozpoczyna się np. przygotowaniami nie zawodniczek, lecz , który ma jakieś kłopoty z pistoletem startowym. Jeden z wyścigów kolarskich na okazany zostanie wyłącznie przy pomocy zbliżeń twarzy zawodników i widzów, na- w wyścigu wioślarskim — wszystkie zdjęcia robiono pod słońce — na ekranie ujrzymy rzedziwny balet sylwetek wioślarzy. Zamyka film najstarsza dyscyplina olimpijska — n, który trwać będzie na ekranie pełne dwadzieścia minut.

film nie wszedł jeszcze na ekrany, prasa japońska pisze już o nim jako o „najlep- ilmie o Olimpiadzie, jaki kiedykolwiek zrealizowano", twierdząc, że nazwisko reżysera a snuć takie przypuszczenia.

S. J.

W MOSFILMIE (II)

Kontynuuję rozpoczętą przed tygodniem relację o nowych filmach wytwórni Mosfilm. Reż. T. Łukaszewicz zakończyła realizację filmu „Wyspa Kołdun" według scenariusza E. Ryssa. Jest to sensacyjna opowieść dla młodzieży o załodze małego statku „Kniżnik", odbywającego krótkie rejsy z ładunkiem książek wzdłuż północnych wybrzeży Związku Radzieckiego. W jeden z rejsów kapitan statku (N. Wołkow) bierze swego dwunastoletniego wnuczka Fomę, jego przyjaciela Danię, a po kryjomu dostaje się na pokład siostra Danii — Walka. Podczas rejsu psuje się silnik statku,

Pocztówka z Moskwy

zaś szalejący sztorm znosi „Kniżnika" do zatoki bezludnej wyspy Kołdun, gdzie schronił się już uprzednio skandynawski statek kłusowniczy. Okazuje się, że kłusownikom brak paliwa — maszynista „Kniżnika", korzystając z choroby starego kapitana, obiecuje im ropę w zamian za ułatwienie ucieczki. Na szczęście, mała Walka udaremnia ten zamiar, przecinając wąż tankujący paliwo, a załogę statku ratuje wkrótce radziecki okręt wojenny. Zdjęcia do filmu kręcono w autentycznym plenerze Morza Barentsa i u wybrzeży Morza Czarnego, w okolicach Jałty.

Komediowy film „Śmieszne zdarzenia" reżyseruje L. Gajdaj według scenariusza napisanego przez znanych satyryków — M. Słobodskiego i J. Kostiukowskiego. Scenarzyści, pragnąc oprzeć się na dobrych wzorach, obejrzeli dziesiątki komedii filmowych z całego świata. Film składa się z kilku nowel, które łączy osoba wspólnego bohatera, osadzonego mocno we współczesnych realiach życia w ZSRR. Akcja jednej z nowel toczy się na budowie, gdzie przywieziono młodego człowieka skazanego za chuligaństwo na piętnaście dni przymusowych robót. Główne role grają w filmie aktorzy: A. Demianienko, A. Smirnow i M. Pugowkin.

W zespołach twórczych Mosfilmu trwa praca nad wieloma scenariuszami, które jeszcze w tym roku zostaną skierowane do realizacji. Oto niektóre z nich.

J. Rajzman i E. Gabryłowicz przygotowują scenariusz filmu „Syn komunisty", będącego kontynuacją znanego filmu Rajzmana „Niezłomny". Reż. A. Samsonow pisze scenopis filmu według scenariusza A. Borszczagowskiego pt. „Drogi dwakroć wydeptane"; temat — losy ludzi z pewnego kołchozu, ewakuowanego w czasie wojny daleko na wschód. Powieść „Sumienie" D. Pawłowej posłuży za temat filmu, który przygotowuje reż. S. Aleksiejew.

Trwają także przygotowania do realizacji kilku nowych komedii. Jedna z nich pt. „Jestem żołnierzem, mamo" poświęcona jest współczesnemu życiu żołnierzy radzieckich (reż. R. Bykow), inna — „Lebiediew kontra Lebiediew" (reż. G. Gabaj) — przedstawi w satyrycznym świetle przeżytki starej obyczajowości.

ALBERT KLEINAS

Reżyser Anthony Asquith („Rozkaz: zabić!") przystąpi niebawem do realizacji filmu muzycznego „Dziadek do orzechów" (współprodukcja angielsko-radziecka) z udziałem artystów moskiewskiego Teatru Wielkiego.

Jednym zdaniem

Jean Seberg (na zdjęciu) gra główną rolę w filmie „One Moment after Another On the Cote d'Azur" (Chwila po chwili na Lazurowym Wybrzeżu); reżyseruje Mervyn Le Roy.

*

Na konferencji autorów scenariuszy filmowych i telewizyjnych, która odbyła się w Londynie, powołano Międzynarodowy Związek Scenarzystów Filmu i Telewizji; przewodniczącym został Amerykanin James Webb.

WĄTPLIWOŚCI I NIEPOKOJE

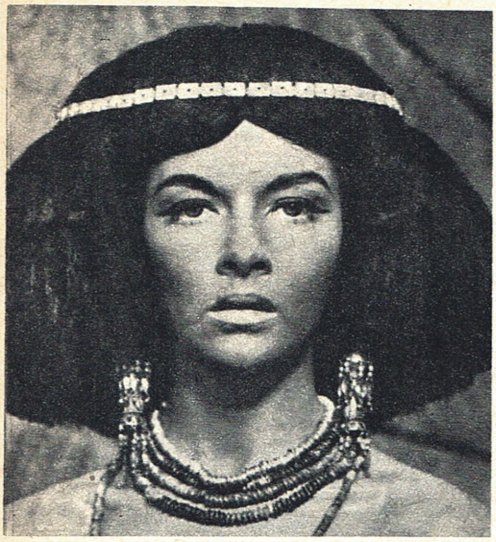
NA PLANIE „FARAONA" I

Realizacja „Faraona" trwa już ósmy miesiąc. Przed kamerą przewinęły się dziesiątki aktorów i tysiące statystów. Nakręcono 35 kilometrów taśmy. Z opasłego kilkusetstronicowego scenopisu pozostało już tylko kilkadziesiąt stron. W łódzkim atelier zbudowano ostatnie dekoracje: sanktuarium świątyni Ptah i labirynt. Realizatorów czeka jeszcze marcowy wypad do Egiptu i zdjęcia na Zalewie Wiślanym, który udawać będzie Nil. Potem — montaż, udźwiękowienie i... premiera. Myśli o niej z utęsknieniem cała ekipa, również dlatego, że trudy realizacji, kolosalny wysiłek i nieuniknione zmęczenie dają się coraz mocniej we znaki. Nikt jednak nie narzeka, nie załamuje rąk, bo przecież jutro znów normalny dzień pracy.

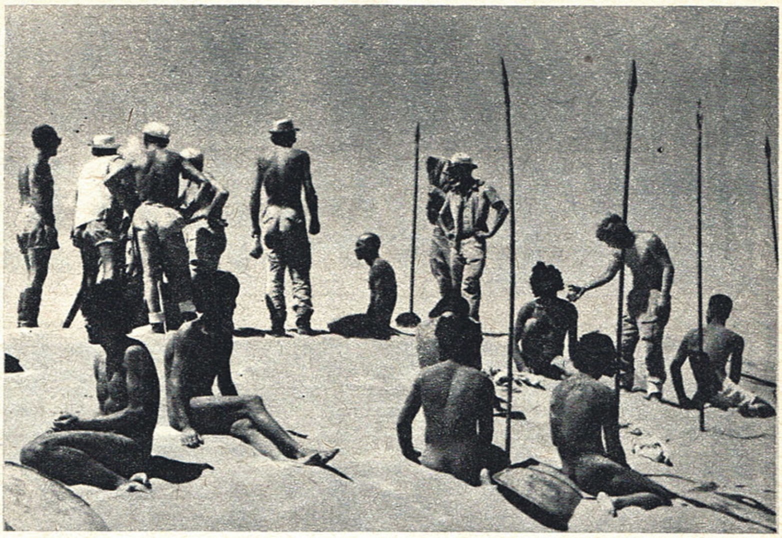
Jest wieczór. Z planu zszedł nawet dyżurny strażak. Zawiłe korytarze labiryntu i tajemnicze, tchnące powagą i dostojeństwem, sanktuarium okryła ciemność. Przez następne godziny panować tu będzie cisza...

Tymczasem reżyser Jerzy Kawalerowicz przygotowuje na jutro kolejną scenę do realizacji. W scenopisie obejmuje ona ujęcia od 55 do 59 (około 130 metrów). Jest to jedna z najważniejszych scen filmu. Oto do Egiptu przybywa wysłannik najwyższego kolegium babilońskiego, mędrzec Beroes, by skłonić, a raczej narzucić kapłanom egipskim (faktycznym władcom państwa) zawarcie traktatu z Asyrią. W sanktuarium odbywa się „rozmowa na szczycie". Od niej za-

Tysiące statystów



Jaki był tamten Egipt?
Barbara Brylska — Kama



Styl narzuciła pustynia

leżą losy Egiptu, losy jego obywateli, losy przyszłego faraona. Stary faraon jeszcze żyje. Ramzes jest na razie jedynie następcą tronu.

Na biurku, obok scenopisu, leżą najprzeróżniejsze książki o starożytnym Egipcie. Reżyser stale z nich korzysta, choć filmowy „Faraon" nie będzie wierną kopią Egiptu sprzed tysięcy lat.

— Czy zrobienie takiej kopii jest w ogóle możliwe? — mówi. **Czy dziś ktokolwiek wie, jaki był naprawdę tamten Egipt? Jak zresztą zachować historyczną wierność, skoro Egipcjan grają Polacy! Umowność jest niezbędna. Trzeba stworzyć z poszczególnych elementów, nie mających nic wspólnego z Egiptem (aktorzy, plener, dekoracje), całość pełną, przekonywającą, stworzyć świat realny. Ale znakomite w powieści Prusa jest właśnie to, że pisze on jednocześnie o Egipcie i nie o Egipcie. Że stale myśli o Polsce i o Polakach. Wykorzystuje swoje doświadczenia, przeprowadza analogie z tym, co sam przeżywał i obserwował. Dostosowuje wszystko do swoich czasów. W tym tkwi również wielka trudność przeniesienia „Faraona" na ekran. Trzeba najpierw, by nie popaść w anachronizm, dostosować Prusa do naszego współczesnego myślenia, zbliżyć go do nas, a potem z kolei oddalić się w kierunku starożytnego Egiptu. A więc dać widzowi nową, choć opartą na powieści, propozycję. Czy widz ją przyjmie?**

„Faraon" zawiera wiele myśli aktualnych po dziś. Powieść Prusa to powieść o dramacie władzy, o walce, o mechanizmach wielkiej polityki. Są tu sprawy wojny i pokoju, jest rola pieniądza i rola ludu, są racje jednostek i racje historii.

— Chciałbym zachować ten skomplikowany i dramatyczny splot spraw ludzkich i ogólnych. Ramzes przegrywa, bo jego koncepcja polityczna nie była słuszna. Ale przegrywa także Herhor — w sensie moralnym; doprowadza przecież do zabójstwa faraona, nie ma czystych rąk, nie sposób darzyć go sympatią. Kto więc ma rację? Lud? Pokazuję, że lud cierpi, że jest wykorzystywany zarówno przez kapłanów, jak i przez faraona. Chcę znaleźć odpowiedź na wszystkie te pytania wspólnie z widzem, sprowokować go do myślenia, do zastanowienia. Prowadzę to rozumowanie w określonym kierunku, robię ten film z określonych przecież pozycji człowieka współczesnego.

„Faraon" składa się z wielu warstw — filozoficznej, politycznej, widowiskowej czy melodramatycznej. Liczę się z różnorodną widownią, ale nie ma w tym filmie rzeczy ważnych i mało ważnych. Staram się ponadto mówić językiem współczesnym, i mówić od siebie... Choć jestem już zmęczony. Realizacja trwa tak długo!

Przegrywa
Jerzy Zelnik — Ramzes XIII

Na razie jednak trzeba przygotować na jutro scenę rozmowy kapłanów. Piotr Pawłowski (Herhor), Stanisław Milski (Mefres) i Leszek Herdegen (Pentuer) to kapłani ze stażem, przebyli kampanię pustynną Kizył-Kum. Kazimierz Opaliński, grający Beroesa, wystąpi w „Faraonie" po raz pierwszy. Nowa jest również dekoracja. Reżyser jest więc przygotowany na niespodzianki.

— Kiedy pisałem scenopis, wyobrażałem sobie tę scenę w kontekście scenopisu, dzisiaj — wobec zrealizowanego już materiału — będę musiał ją zrobić trochę inaczej. Jej wartość dramaturgiczna pozostanie ta sama, ale inscenizację, interpretację aktorską trzeba podporządkować nakręconemu materiałowi. Kazimierz Opaliński będzie się musiał dostosować do obowiązującego tu stylu gry. Został on wypracowany podczas zdjęć na pustyni, która narzucała nam pewien nastrój, atmosferę. Jest to styl pozbawiony wszelkich odruchów charakterystycznych dla współczesnego człowieka. Choć Beroes jest postacią z zewnątrz — więc mógłby właściwie być nieco „inny"...

Zastanawiam się jak rozwiązać tę scenę. W pomyśle scenopisowym jest zawarta sugestia, że ktoś tę rozmowę podsłuchuje. Nie pokazuję, oczywiście, podsłuchującego. Chciałem dać ujęcia z góry w planie ogólnym, w dole — małe postacie rozmawiających; natomiast głos byłby bliski. Te ujęcia byłyby co prawda trochę tradycyjne, dałyby jednak klimat pewnej tajemniczości i byłyby chyba ciekawe plastycznie. To pozwoli mi zaintrygować widza, uzyskać napięcie.

Ale właściwie — co jest ważniejsze — intrygowanie widza tajemniczością (nie robię przecież filmu w stylu Hitchcocka), czy zbliżenie się do tego, o czym kapłani ze sobą rozmawiają? Oczywiście, to drugie... Więc chyba zejdę pomiędzy aktorów, będę blisko nich, pokażę ich w dużych planach, a potem w dalszych scenach wspomnę, że ktoś poznał treść tajnej narady, tak jak to zresztą sugeruje późniejsza rozmowa Ramzesa z Samentu.

Co prawda scena ta zrobi się piekielnie statyczna. Tę statykę można jednak wykorzystać, zrobić z niej atut, metodę...

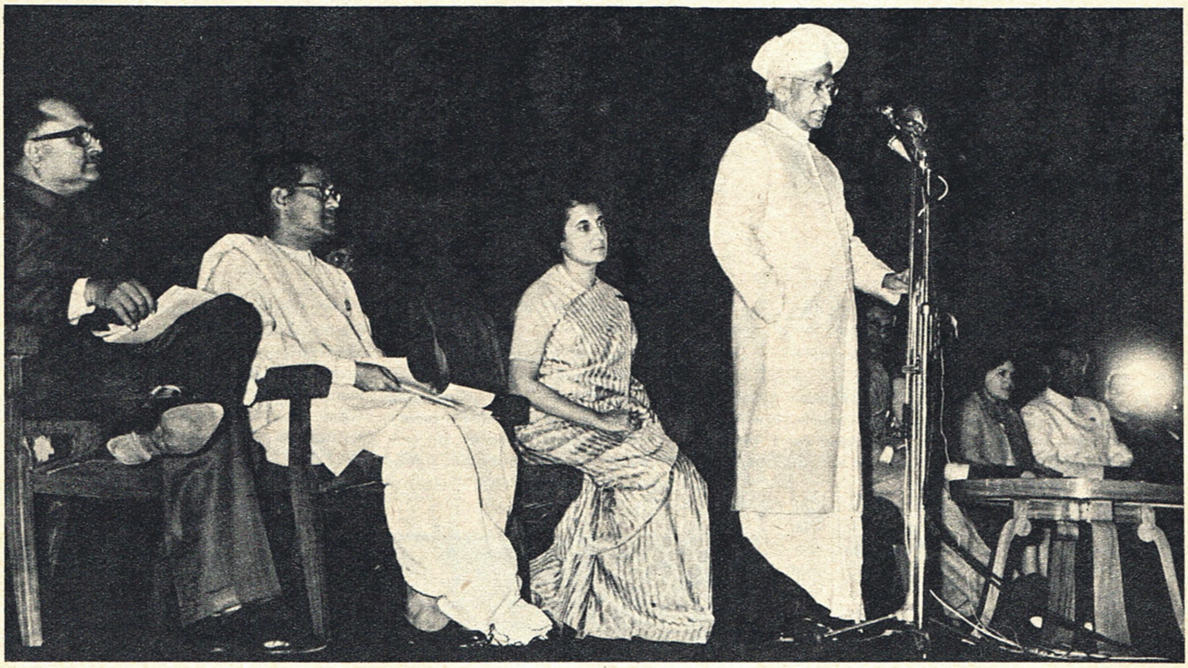
Więc — jak rozwiązać tę scenę?

STANISŁAW JANICKI

(Ciąg dalszy w następnym numerze)

FESTIWALOWE PARADOKSY

BOLESŁAW MICHAŁEK



Z młodzieńczą energią
Prezydent Indii dr Radhakrishnan otwiera festiwal. Po lewej: Indira Ghandi

Korespondencja własna z Indii

„Gdzie jest taki kraj, w którym prezydent Republiki otwiera festiwal filmowy? Gdzie jest kraj, w którym prezydent republiki jest filozofem?" Tymi słowami Indira Ghandi, córka Nehru, indyjski minister informacji — zapowiada uroczystość otwarcia III Międzynarodowego Festiwalu Filmowego. Siedzimy, w parę tysięcy osób, w tym około setki gości zaproszonych z Europy i Ameryki, w wielkim nowoczesnym audytorium Vigyan Bhavan w New Delhi. Rozlega się hymn narodowy. Na scenie pojawia się, ubrany w narodowy strój, prezydent Republiki dr Radhakrishnan. Ma ponad 70 lat. Porusza się powoli, nieokreślonym gestem pozdrawia salę i ociężale zasiada w fotelu. Ale po chwili, z nieoczekiwaną energią ujmuje mikrofon i młodzieńczym niemal głosem wygłasza jakby zaimprowizowane przemówienie. Mówi o gwałtownej potrzebie porozumienia się narodów różnych kontynentów, różnych przekonań politycznych, różnych religii; o roli, jaką może i powinien odegrać w tym film. Mówi pięknymi literackimi frazesami; filozoficzna refleksja przeplata się tu z młodzieńczym entuzjazmem. Ta odległa od nas o dziesiątki tysięcy kilometrów impreza filmowa, przecież jedna z wielu, nabiera w jego przemówieniu szerokiej perspektywy: już nie tylko artystycznej i społecznej, ale i cywilizacyjnej.

Po trzyletniej przerwie rząd indyjski wznowił Międzynarodowy Festiwal Filmowy. Przygotowano się do niego starannie, z wielkim nakładem wysiłków i środków. Zrobiono bodaj wszystko, by uczynić z festiwalu wydarzenie nie tylko ściśle filmowe, ale ogólno-kulturalne. Festiwal indyjski — nie ulega to wątpliwości — miał odegrać poważną rolę w życiu kulturalnym i umysłowym Indii.

FILMY ZAPROSZONE I NADESŁANE

Filmy „zaproszone", dobrane przez organizatorów i wyświetlane poza konkursem, należą do czołówki dojrzałej produkcji światowej. Są to filmy znane i głośne, choć nie zawsze najnowsze. Przedstawiono tu m. in. „Hamleta" Kozincewa, „Przygodę" Antonioniego, świetny zestaw filmów japońskich („Harakiri" Kobayashiego, „Życie O'Haru" Mizoguchiego, „Mateczka" Naruse, „Siedmiu samurajów" Kurosawy), „Z soboty na niedzielę" Reisza, „Śmierć nazywa się Engelchen" Kadara i Klosa, wreszcie „Niewinnych czarodziejów" Wajdy i „Nóż w wodzie" Polańskiego. Filmy te, niemal wszystkie znane polskim widzom, pojawiły się w Indii po raz pierwszy — i określały właściwie sens indyjskiego festiwalu.

Paradoks polegał na tym, że filmy przedstawione w konkursie — a więc proponowane przez zagranicznych producentów — reprezentowały poziom dużo niższy. Z kilkoma wyjątkami przeważał tu typ filmu widowiskowego, w nie najlepszym znaczeniu tego słowa, a zdarzały się także filmy słabe, czysto komercjalne. W kilku wypadkach przedstawiono utwory uczciwe, choć niewybitne. Z Bułgarii, Rumunii i Czechosłowacji nadesłano widowiskowe dramaty historyczne niewysokiej klasy; Anglia i Francja nadesłały dobrze zrobione, ale dość płaskie filmy komercjalne. Jedynie Włosi wystąpili z filmem „Młoda zakonnica" Paolinelliego (dość interesującym studium psychologicznym rodzącej się miłości nowicjuszki), a ZSRR nadesłał niezbyt dobrze zrealizowany, ale za to oparty na świetnym opowiadaniu Szołochowa, film „Opowieść znad Donu". Polska przedstawiła w konkursie „Spotkanie w »Bajce«" Rybkowskiego.

Ale mimo tych kilku pozycji, nie pozbawionych wartości, ogólny poziom filmów konkursowych był dość przygnębiający. Zastanawialiśmy się wszyscy jak do tego doszło; dlaczego festiwal, z którym organizatorzy wiązali tak wielkie nadzieje, okazał się w swej części konkursowej blady i nieciekawy?

MARZENIA EUROPEJSKICH PRODUCENTÓW

Oto przykład: „Kochana biała mysz" — niemiecka komedyjka o romansie policjanta i ekspedientki sklepowej. W kolorze, z piosenkami, tańcem i muzyczką, zrealizowana w guście drugorzędnych komedii lat trzydziestych. Dlaczego ten film, głupawy i niezbyt śmieszny, znalazł się na konkursie? Podejrzewam, że dokonano tu następującego rozumowania: „Hindusi lubią filmy z muzyką i śpiewem, lubią też niezbyt wyszukany hu-

mor. Pokażemy więc ten film, o którym w kategoriach europejskich mówi się wprawdzie z zażenowaniem, ale zdobędziemy za to indyjską widownię, jedną z największych w świecie". Myślę, że tak z grubsza, sprytnie choć dziecinnie, rozumowali producenci wszystkich tych nędznych filmów, które przedstawiono publiczności w sali Vigyan Bhavan.

A jak wygląda to w rzeczywistości? To prawda, że istnieje w Indii olbrzymia publiczność stosunkowo mało rozwinięta, która lubi filmy ze śpiewem, muzyką i tańcem; która ogląda byle jakie widowiska kostiumowe i historyczne. Tylko, że są to filmy miejscowe, indyjskie, mówione i śpiewane językami hindi, tamilskim i bengalskim, okraszone nazwiskami wielkich indyjskich „gwiazd", których popularność przekracza wszystko, co osiągnął Hollywood w latach dwudziestych i trzydziestych. Te filmy, których poziom w olbrzymiej większości jest rozpaczliwy — nie tylko w kategoriach gustu europejskiego, ale również w rozumieniu oświeconej części indyjskiego społeczeństwa — są w istocie wielkim problemem indyjskiego życia kulturalnego.

Otóż organizatorzy festiwalu, ludzie rozsądni i myślący, zdecydowali się na ową wielką i kosztowną imprezę chyba także dlatego, by tej niedobrej, skrajnie skomercjalizowanej produkcji przeciwstawić autentyczne wartości artystyczne i społeczne kina europejskiego i amerykańskiego. W tej sytuacji — oto właśnie wielki paradoks programu festiwalowego! — kraje europejskie zdecydowały się przysłać filmy, które płaskością i pustką starają się dorównać owej rodzimej produkcji. Filmy te musiały więc wzbudzić wzruszenie ramion oświeconej publiczności indyjskiej (nie mówiąc już o międzynarodowym jury), a do owej szerokiej publiczności, o której marzą tamci producenci, i tak nie dotarły, bo to nie ta konwencja, nie te typy ludzkie, nie ta muzyka, nie ten język. Nawet komercjalne filmy amerykańskie, robione przecież z wielką zręcznością po to wyłącznie, żeby podobały się wszystkim i wszędzie, trafiają tu z wielkimi oporami. Te nieszczęsne filmy konkursowe zawisły więc w próżni.

SUKCESY AZJATYCKIE

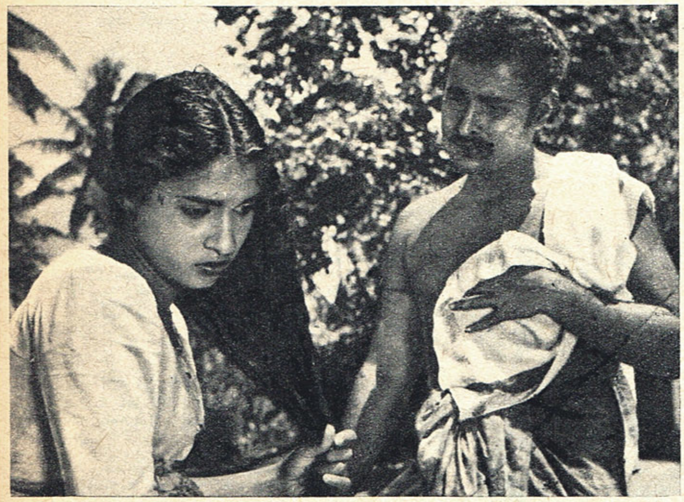
Na tym tle poważniej wyglądały filmy konkursowe zgłoszone przez kraje azjatyckie. Cejlon, gdzie powstaje około 60 filmów rocznie, przedstawił co ma najlepszego, najbardziej związanego z życiem, najbardziej dojrzałego artystycznie: film „Kronika rodzinna" Lestera Perries — subtelną, melancholijną historię, jakby wziętą z Czechowa, o przemianach obyczajowych i psychologicznych ludzi z początku wieku. Film ten otrzymał więc słusznie Wielką Nagrodę Festiwalu. Film zgłoszony do konkursu przez Indie, to także nie widowisko historyczne, z tańcem, śpiewem i gwiazdami, tylko skromny, realistyczny film bengalski, na pograniczu dramatu i komedii, malujący z wielką delikatnością współczesne przemiany obyczajowe. Ten film także, i z tych samym powodów, znalazł się na liście nagród.

Myślę więc, że indyjski festiwal filmowy miał, w intencjach swych organizatorów, pewien istotny sens wewnętrzny, polemiczny wobec gigantycznego przemysłu filmowego Indii; chodziło tu o danie impulsu, wielkiej tutejszej społeczności filmowej do realizacji filmów, które nie byłyby historiami o księciach, maharadżach i pięknych niewolnicach — co stanowi 90 procent olbrzymiej indyjskiej produkcji — tylko realistyczny film mówiący prawdę, niekiedy bolesną, o swoim kraju.

Nie przypadkiem głównym tematem sympozjum zorganizowanego na marginesie festiwalu, w którym brało udział paręset osób, był problem „Film jako odzwierciedlenie życia i kultury narodu". Nie przypadkiem indyjskie ministerstwo informacji rozważa projekt stworzenia w Indii państwowej sieci niewielkich kin, w których wyświetlano by dojrzałe artystycznie i społecznie filmy z całego świata. To także próba wydostania się poza horyzonty skomercjalizowanej kinematografii rodzimej; to także — obok festiwalu — gest polemiczny oświeconej części indyjskiego społeczeństwa.

I dlatego właśnie prezydent Indii z taką powagą i troską mówił o społecznej i cywilizacyjnej roli filmu.

BOLESŁAW MICHAŁEK



Jakby z Czechowa
„Kronika rodzinna" (Cejlon)

Pozostał sobą
Buster Keaton i Bobbi Shaw

KEATON

KOMIK, KTÓRY SIĘ NIE PODDAŁ

Buster Keaton wkroczył w siedemdziesiąty rok życia. Jeżeli wziąć pod uwagę, że Chaplin od lat już nie kręci i nie może się zdecydować na rozpoczęcie jakiejkolwiek produkcji — to „człowiek o kamiennej twarzy" jest dziś jedynym reprezentantem starej gwardii hollywoodzkiej „królów śmiechu", który ani na chwilę nie przestaje pracować. Co więcej — Keaton, zachowując swój niezmienny typ komiczny, z powodzeniem przystosowuje się do coraz to nowych mód obowiązujących w przemyśle filmowym.

Najtrudniejszym okresem dla Keatona były lata po zakończeniu drugiej wojny światowej. Ale jego zmierzch zaczął się znacznie wcześniej. Jak pamiętamy, z chwilą nadejścia filmu dźwiękowego Keaton starał się pogodzić formułę dawnej slapstickowej komedii z nowymi wymaganiami estetycznymi, jakie ekranowemu komizmowi narzucił dialog i odmienny rytm filmowej narracji. Keaton musiał przegrać, tak samo jak jego słynny rówieśnik z epoki kina niemego — Harold Lloyd. Takie komedie z lat trzydziestych, jak „Buster się żeni" czy „Buster nawarzył piwa" wykazały nieprzydatność odkrywczych w poprzednim dziesięcioleciu metod Keatonowskiego komizmu. Na ekranie triumfowali wtedy Bracia Marx, bo ich music-hallowe doświadczenia były zbieżne z wymaganiami filmu mówionego. Nie schodził też z placu boju Chaplin, bo jego włóczęga w meloniku nie przyjął po prostu do wiadomości faktu, że film przemówił.

Ponurym symbolem „chudych lat" były dla Keatona jego role epizodyczne w takich filmach, jak „Bulwar Zachodzącego Słońca" i „Swiatła rampy", gdzie odtwarzał właściwie samego siebie, demonstrując pooraną zmarszczkami twarz zdeklasowanego „króla śmiechu".

Okazję do rehabilitacji dała Keatonowi dopiero telewizja. Gdy widzowie przed małymi ekranami zaśmiewali się oglądając stare nieme komedie — on sam zaczął pojawiać się w krótkich skeczach komicznych, reklamujących papierosy, piwo w puszkach, mleko skondensowane, koncerny stalowe itp.

I — rzecz najciekawsza — te małe użytkowe formy telewizyjne poczęły mu nie tylko przynosić znaczny dochód, ale i pewną satysfakcję twórczą. Keaton bowiem — w przeciwieństwie do Chaplina, który jest w filmie indywidualnością bardzo wszechstronną i par excellence „autorską" — celuje przede wszystkim w cyzelowaniu oddzielnych sytuacji, drobnych gagów, komicznych miniatur, ale na z góry zadany temat. Na tym m. in.

Korespondencja własna z Hollywoodu

polegał jego wkład twórczy we własne filmy nieme — na tym też oparł atrakcyjność swych krótkich skeczów reklamowych w telewizji. Jego inwencja w tym zakresie pozwoliła mu przetrwać najgorszy okres i odzyskać wiarę w siłę własnej sztuki.

Keaton pozostał sobą, nie zmienił się — zresztą jakakolwiek próba zreformowania jego komizmu byłaby prawdopodobnie ponad siły artysty. Film mógł go odrzucić albo przyjąć takiego jakim był i jest — wiecznego „człowieka o kamiennej twarzy". I film go przyjął.

Ale Keaton potrzebuje dziś godnego siebie autora-scenarzysty. Znamienna jest pod tym względem próba skojarzenia go z Beckettem. Na scenariuszu tego pisarza oparto ostatnio jedną z nowel filmu reż. Alana Schneidera (scenariusze dwóch innych nowel napisali Ionesco i Pinter — zob. FILM nr. 46 z ub. r.), w której Keaton stworzył znakomitą kreację. Inną próbą jest powierzenie mu roli w filmie o „nastolatkach" — „Przyjęcie w piżamach", w którym Keaton stara się kostiumowej błazenadzie nadać jakiś głębszy, własny podtekst.

Niezależnie od wyniku tych prób, faktem jest, że siedemdziesięcioletni klasyk komedii filmowej nie poddał się — pozostaje artystą, który wciąż szuka swego miejsca we współczesnym kinie.

L. P.

Próg Bressona

Zapiski krytyczne

O Bressonie pisałem już kilkakrotnie. O „Ucieczce skazańca", „Kieszonkowcu", „Procesie Joanny d'Arc". Ale nie znałem jego filmów wcześniejszych. Interesowało mnie, gdzie zaczyna się właściwie dzieło Bressona. Chodziło mi o to, czy od początku była asceza, dążenie, aby obraz przemawiał sam, w swoim własnym imieniu, aby autor filmu był zaledwie pomocnikiem rodzącej się na ekranie — niejako po raz drugi — materii. W którym miejscu, w nie dokumentalnym przecież dziele Bressona, w ramach inscenizowanych, odezwała się, nie wbrew, lecz właśnie dzięki tym ramom — realność fizyczna, sama od siebie, mącąc i zakłócając tradycyjnie duchowe traktowanie psychicznego życia człowieka w sztuce? W dziele tego idealisty, tego moralisty, tego katolika?

Obejrzałem jego pierwsze dzieła. Jak tam jeszcze mało Bressona! Jak niepodejrzanie

Aleksander Jackiewicz

on tam wygląda, jak niewinnie przygotowuje się przemiana! Lubię śledzić biografie twórcze. Oto autor — zwyczajny. Mniej więcej jak inni. Aż naraz następuje zwrot, niby niechcące przesunięcie proporcji czy porządku, i dzieło staje się odkryciem nie do podrobienia. Myślę o Kafce, Brochu, Faulknerze, Chaplinie. Myślę o Bressonie.

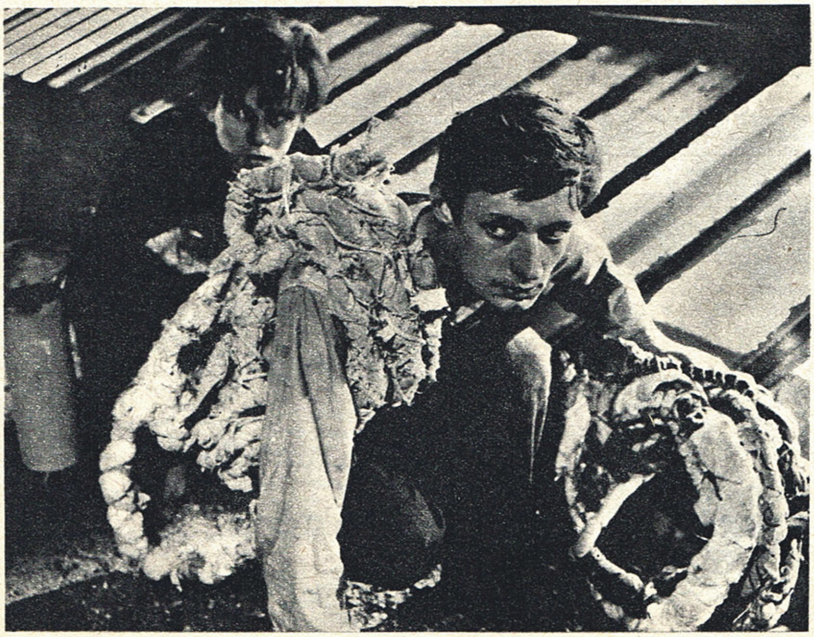
Pierwszy jego film pełnometrażowy, „Anioły grzechu" z 1943 roku, jest rozprawą — już rozprawą! — etyczną. Ale jakież to jeszcze ostrożne i konwencjonalne, ile w tym retoryki! Młoda zakonnica, adeptka, poluje na duszę upadłej dziewczyny, która dla zatarcia śladów swojej zbrodni przywdziewa suknię zakonną. Owszem, jest trochę zimnej urody przyszłych kadrów, wypełnionych tu kobietami w habitach, bielą i czernią. Jest też jakby próba abstrakcji: przebrane w święte suknie kobiety muszą prezentować swoje namiętności i racje niejako w stanie czystym. Jest nawet fraza, gdzie gonitwa fanatycznej siostry za duszą zbrodniarki przybiera charakter fizyczny, staje się gonitwą materialną, ale też zaraz tańcem, w ogrodzie, niby tańcem zakonnic u Kawalerowicza. Powiadam, daleko tu do przyszłej bressonowskiej konsekwencji.

W następnym utworze w „Damach z Lasku Bulońskiego", następuje cofnięcie się. Tym dziwniejsze, że racje moralne zostają tu poprowadzone w sposób nawet bardziej aforystyczny niż w filmie poprzednim. Nic zresztą dziwnego: zaczerpnął je bowiem Bresson, wraz z tematem, z tekstu Diderota. Chodzi o kobietę, która, mszcząc się na dawnym kochanku, żeni go z byłą ladacznicą. Niestety, aforyzm, racja moralna, motyw intrygi — zostały wypełnione akcją z melodramatu: wielki pan kocha prostytutkę, nie wiedząc o jej przeszłości, żeni się z nią, ale intryga pali na panewce, gdyż pan wybacza nowo zaślubionej dawne grzechy, zresztą panna młoda zaraz umiera. Prawie wszystko pochodzi z „Kubusia Fatalisty". Ale Diderot pisał z sarkazmem. Bresson rozczulił się nad tematem.

Trzeci film — „Dziennik wiejskiego proboszcza" według Bernanosa — jest najambitniejszy i najbliższy przyszłym utworom reżysera. Jesienny pejzaż głębokiej prowincji; żyje tu młody księżyk, naiwniak, moralista, jeszcze prawie chłopiec. Nic, tylko ten zimny świat, on i niechętni mu złośliwi ludzie. Ale jest jeden motyw: choroba księdza, na którą zresztą w końcu umiera. Agonia jest już nazbyt biologiczna. Natomiast cierpienie fizyczne — które go zjada, wydaje się godne zapamiętania. Może jeszcze wbrew intencjom samego autora, postępowanie bohatera jest uzależnione od jego cierpień, jego obolałość duchowa, jego spalanie się przed czasem, jego świętość. To choroba wyłącza go z normalności, to choroba robi z niego człowieka innego od reszty; choroba formuje psychikę człowieka, zabarwia jego religię, jego świat, który nie jest już światem żyjących, i jest dla żyjących obcy. Stąd osamotnienie, stąd jego niemożność porozumienia się z otoczeniem.

A później przyszła „Ucieczka skazańca" — inteligencja rąk na usługach wolnej woli człowieka. A później „Kieszonkowiec" — i zmyślność rąk, dyktująca zmyślność psychice i formująca tę psychikę. A później „Proces Joanny d'Arc" — rozprawa o materialności świętych.

Młody filozof francuski Roger Munier, autor ciekawej książki o wtargnięciu kopii świata w dzieło artystyczne — w fotografię, film, telewizję — tak pisze o Bressonie: „Nie bez racji lubi on filmować na ulicy lub stara się na twarzach swoich interpretatorów (nie chcę powiedzieć: aktorów) uchwycić przelotny wyraz, który im samym umyka i nie jest faktem „artystycznym". Jest w jego obrazie płaskim, w sensie bardzo ogólnym, rodzaj milczącej współpracy świata..."



„Ucieczka skazańca"

„RĘKOPIS ZNALEZIONY W SARAGOSSIE"— szerokoekranowa, trzygodzinna adaptacja powieści Jana Potockiego. Reżyserował Wojciech J. Has:

Gdyby dokonać radykalnych cięć i zmontować drugą wersję, wolną od dłużyzn i naleciałości banału — zalśniłyby zalety tego filmu.

●

„MAŁY ŚWIATEK SAMMY LEE" (ANGLIA), reż. Ken Hughes:

Drobiazgowy, realistyczny szkic londyńskich przedmieść i znakomity portret małego cwaniaka, bez reszty zagubionego w tym świecie.

●

„RĘCE NAD MIASTEM" — jeden z najwybitniejszych filmów włoskich ostatnich lat. Reżyserował Francesco Rosi:

Ten „nowofalowy" film, film artystycznej awangardy, film obserwacji wielopłaszczyznowej, jest zarazem jednym z najsilniejszych ciosów politycznych w kinie europejskim ostatnich lat.

●

„O ŻYCIE DLA RUTH" — angielski film społeczny reż. Basila Deardena:

Mówi się tu Anglikom dość otwarcie różne nieprzyjemne prawdy o nich samych.

Nasi recenzenci pisali...

Utwory tego typu stają się w Wielkiej Brytanii najwyraźniej popularne. Czyżby angielski charakter narodowy zmieniał się?

●

„BITWA NAD WOŁGĄ" — szwedzki dokument montażowy. Realizował Töre Sjöberg:

Mimo skromności zamierzenia, film ten może liczyć na polskiego widza, który rad obejrzy dokumenty „wielkiego przełomu" w neutralnym emocjonalnie oświetleniu.

●

„ZAKOCHANI SĄ MIĘDZY NAMI" (POLSKA) — jeden plażowy dzień pary młodych ludzi. Reżyserował Jan Rutkiewicz:

Psychologiczne podteksty nie docierają do widza, a we wszystkich rozwiązaniach czuje się jedynie rozmaite literackie czy felietonowe schematy.

●

„HRABIA MONTE - CHRISTO" (FRANCJA) — kolejna adaptacja słynnej powieści Dumasa-ojca. Reżyserował Claude Autant-Lara:

Gdy się tę powieść pozbawi sensu politycznego, pozostaje melodramatyczna i awanturnicza bzdura. Bardziej barwna, mniej barwna, lecz bez znaczenia. Tak jest z tym filmem.

●

„KRÓLOWA KRYSTYNA" (USA) — wznowienie filmu sprzed 30 lat z Gretą Garbo. Reżyserował Rouben Mamoulian:

Wbrew płyciźnie scenariusza, sojusz reżysera i aktorki stworzył film, który do dzisiaj frapuje urodą i elegancją.

8 1/2

(tytuł oryginalny)

Scenariusz: Federico Fellini, Tullio Pinelli, Ennio Flaiano i Brunello Rondi
Reżyseria: Federico Fellini
Zdjęcia: Gianni di Venanzo
Muzyka: Nino Rota
Wykonawcy: reżyser filmowy Guido — Marcello Mastroianni, Luisa, jego żona — Anouk Aimée, Claudia, aktorka i „dziewczyna ze snu" — Claudia Cardinale, Carla, kochanka Guida — Sandra Milo, producent — Guido Alberti, dyrektor — Mario Conocchia, inspektor wytwórni — Cesarino Micelli Picardi, sekretarz — Bruno Agostini, kasjer — John Stacy, aktorka francuska — Madeleine Lebeau, Mezzabotta, przyjaciel Guida — Mario Pisu, Gloria, jego narzeczona — Barbara Steele, impresario Claudii — Mino Doro, jej agent reklamowy — Mario Tarchetti, dziennikarz amerykański — Eugene Wal ter, kardynał — Tito Massini, jego sekretarz — Alfredo de Lafeld, Saraghina — Edra Gale, ciotki Guida — Marisa Colomber i Maria Raimondi, służąca — Yvonne Casadei, ojciec Guida — Annibale Ninchi, jego matka — Giuditta Rissone, Guido, jako dziecko — Riccardo Guglielmi i Marco Gemini.
Produkcja: Angelo Rizzoli — CINERIZ (Włochy) — 1963.

*

Jeden z najbardziej niezwykłych filmów ostatnich lat. Jego bogata i skomplikowana forma dopuszcza dziesiątki różnych interpretacji. „Może to po prostu — mówił sam Fellini — opowiadanie o filmie, którego nie zrealizowałem? Przypominam sobie, że chciałem zrealizować film o czterdziestopięcioletnim mniej więcej mężczyźnie, który w jakimś momencie swej egzystencji rozpoczyna rodzaj leniwego obrachunku z własną świadomością. Niepowstrzymanie płyną przez jego umysł wspomnienia, marzenia, wyobrażenia i przeczucia...". Film „8 1/2" otrzymał Grand Prix na festiwalu w Moskwie przed dwoma laty. Wkrótce recenzja.

UWAGA: Film jest wyświetlany bez dodatku krótkometrażowego.

IDZIEMY DO KINA

KRONIKA JEDNEGO DNIA

(Chronika odnogo dnia)

Scenariusz i reżyseria: Witautas Żałakiawiczius
Zdjęcia: Algidras Araminas
Muzyka: utwory E. Griega i E. Balsisa
Wykonawcy: Rymsza — Bronius Babkauskas, Muratow — Iwan Dmitriew, Wienckus — A. Masiulis, Janina — Elwira Żebertawicziute, Borys — Igor Ozierow, Donatas — D. Banionis, Maria — E. Szulgajte, Karkene — Henrykas Paułauskas, Dajna — Nijole Wikirajte.
Reżyseria polskiej wersji językowej: S. Nowicki
Produkcja: Wytwórnia Filmów Fabularnych w Wilnie (ZSRR) — 1963.

*

Poszukiwanie pełnej biografii współczesnego bohatera, a zarazem przyczynek do bardzo szerokiego i zasadniczego tematu, jakim jest sprawa ideowego zaangażowania i konformizmu. Wiele interesujących momentów, chwilami jednak zbyt kokieteryjny styl. Film był szeroko dyskutowany w Związku Radzieckim, w środowiskach twórczych.

Dodatek: „Malarze gdańscy". Scenariusz i realizacja: Marian Ussorowski. Zdjęcia: Ludwik Golec. Muzyka: Krzysztof Penderecki. Komentarz: Zbigniew Florczak. Produkcja: Wytwórnia Filmów Oświatowych w Łodzi — 1964. Barwny film oświatowy o środowisku plastycznym Wybrzeża.

Dodatek: „Szpada". Scenariusz: Andrzej i Romualda Lach. Reżyseria i opracowanie plastyczne: Piotr Szpakowicz. Zdjęcia: Maria Niedźwiedzka. Muzyka: Waldemar Kazanecki. Produkcja: Studio Miniatur Filmowych w Warszawie — 1963. Barwny film rysunkowy.

PÓŹNE POPOŁUDNIE

Scenariusz i reżyseria: Aleksander Ścibor-Rylski
Zdjęcia: Kurt Weber
Muzyka: Wojciech Kilar
Wykonawcy: Maria Siankowa — Wanda Łuczycka, jej córka Tuńka — Magda Zawadzka, Bożena — Elżbieta Kępińska, sublokator Janusz — Franciszek Pieczka, Jeżykówna — Barbara Brylska, nauczycielka — Barbara Horawianka, Wiślak — Józef Pieracki, koleżanka Tuńki — Elżbieta Karkoszka, fotograf — Janusz Kłosiński. W pozostałych rolach: Zbigniew Koczanowicz, Jan Łopusznik, Danuta Balicka, Kazimierz Dejunowicz, Zygmunt Molik, Tadeusz Wojtych, Władysław Stoma.
Produkcja: ZRF RYTM — 1964

*

Drugi (po „Ich dniu powszednim") film znanego pisarza i scenarzysty — Aleksandra Ścibor-Rylskiego. Jest to opowieść o kobiecie, która nie chce się pogodzić ze swoją starością i broni się przed nią rozpaczliwie. Wkrótce recenzja.

Dziewięciu gniewnych ludzi

wybitny — 6, b. dobry — 5, dobry — 4, dyskusyjny — 3, słaby — 2, zły — 1

TYTUŁ FILMU	L. Bukowiecki	J. Eljasiak	S. Grzelecki	S. Janicki	Z. Kałużyński	T. Kowalski	B. Michałek	Z. Pitera	J. Płażewski
Ręce nad miastem	4	5	5	5	5	6	6	5	6
Mały światek Sammy Lee	4	5			4	5	4	4	5
Serengeti nie może umrzeć	5	5	4	3				5	4
Bokser i śmierć	5	4	4	4			4		
Ewa A-5116	5	4		3		4			4
Tak blisko nieba	2						4	5	5
Olbrzym	4	4	4	3	3	4	3	4	5
Bitwa nad Wołgą	5			3				3	3
Trzy życzenia	4		3					3	
Skarb w Srebrnym Jeziorze	4	3	4		3	3		2	
Opowieść znad Donu	3						3	3	
Kryptonim Preludio 11	2		3	3	2		1		1

TOWARZYSZ REGENT

(Kral Kralu)

Scenariusz: Jiri Mucha i Jiri Brdecka
Reżyseria: Martin Fric
Zdjęcia: Vaclav Hunka
Muzyka: Julius Kalas
Wykonawcy: Alois Kralu — Jiri Sovak, Izmail — Milos Kopecky, Eda — Vlastimil Brodsky, Lenka — Jirina Bohdalova, pan Poupard — Valter Taub, dyrektor — Jiri Nemecek, kadrowy — Ilja Prachar, Pantucek — Zdenek Rehor, Psenicka — Josef Kemr, wiceminister — Eduard Kohout, kamerdyner — Jan Skopecek, stróż — Oto Motycka.
Reżyseria polskiej wersji językowej: Z. Dybowska-Aleksandrowicz.
Produkcja: Filmove Studio Barrandov, zespół Feix-Broz (Czechosłowacja) — 1963

*

Czeski technik zupełnie niespodziewanie zostaje władcą egzotycznego państwa — Tamanii. Dobry pomysł, wiele dowcipnych, satyrycznych sytuacji.

Dodatek: „Smok z banialuki". Scenariusz i reżyseria: Zenon Wasilewski. Zdjęcia: Leszek Nartowski. Muzyka: Piotr Hertel. Produkcja: Studio Małych Form Filmowych Se-Ma-For w Łodzi — 1964. Barwny film rysunkowy.

REDAGUJE KOLEGIUM W SKŁADZIE: Stanisław Janicki, Tadeusz Karpowski (z-ca redaktora naczelnego), Tadeusz Kowalski (redaktor graficzny), Bolesław Michałek (redaktor naczelny), Jerzy Peltz (sekretarz redakcji), Zbigniew Pitera. REDAKCJA: Warszawa, ul. Krakowskie Przedmieście 21/23. Telefony: redaktor naczelny — 268585. Centrala — 266251 i 267251. Sekretarz redakcji — w. 472, dział krajowy — w. 396, dział zagraniczny — w. 472, dział graficzny — w. 274.

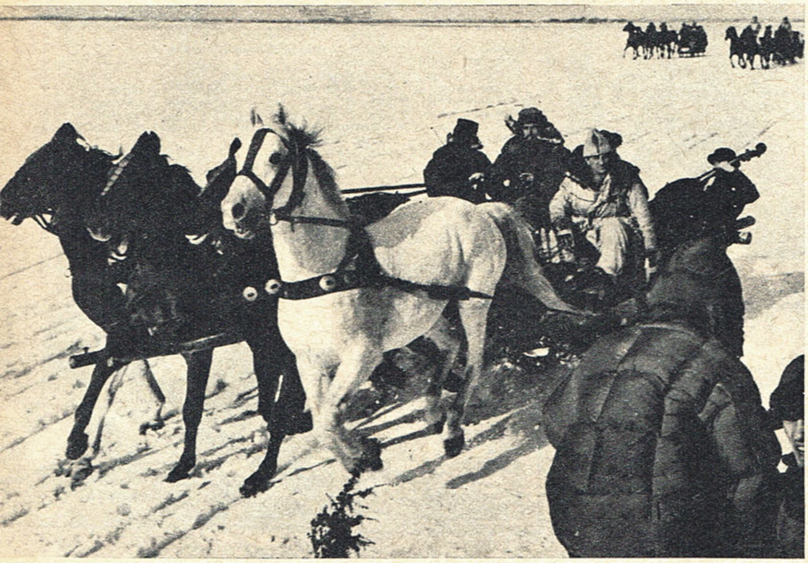
ZDJĘCIA KRAJOWE: Centrala Wynajmu Filmów, Centralna Agencja Fotograficzna, Zjednoczone Zespoły Realizatorów Filmowych, J. Stachlewski, R. Sumik, archiwum. ZDJĘCIA ZAGRANICZNE: Mosfilm, Wytwórnia Filmów Fabularnych w Wilnie (ZSRR), Wytwórnia Filmów Fabularnych w Barrandovie (Czechosłowacja), „Films and Filming" (Anglia), „Cinemonde", Unifrance Film (Francja), Svensk Filmindustri (Szwecja), Cineritz (Włochy), archiwum.

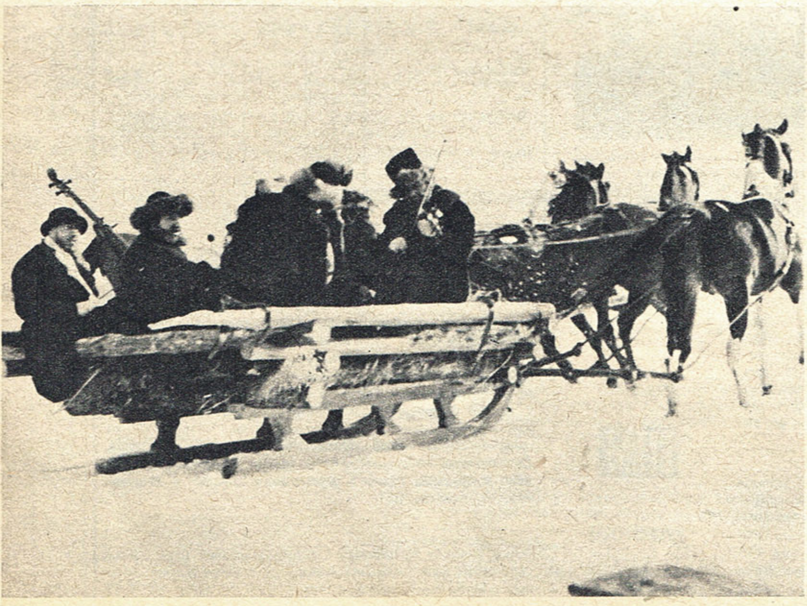
FILM TYGODNIK

WYDAWCA: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe
ADMINISTRACJA: ul. Krakowskie Przedmieście 21/23, tel. 260209. Cena prenumeraty za granicą: kwartalnie — 45,50; półrocznie — 91.—; rocznie — 182.— zł. Przedpłaty na tę prenumeratę przyjmuje na okresy kwartalne, półroczne i roczne Przedsiębiorstwo Kolportażu Wydawnictw Zagranicznych „Ruch" w Warszawie, ul. Wronia 23, za pośrednictwem PKO Warszawa, konto Nr 1-6-100024. Egzemplarze zdezaktualizowane można zamawiać w Centrali Kolportażu Prasy i Wydawnictw „Ruch" — Warszawa, ul. Srebrna 12.

Druk. Zakłady Drukarskie i Wklęsłodrukowe RSW „Prasa". Warszawa, Marszałkowska 3/5. Nakład 130 000. Numer oddano do druku 22.II.1965 r. Zam. 234 E-13

Kulig





Któż z nas nie pamięta barwnego opisu szlacheckiego kuligu z „Popiołów" Żeromskiego. Scenę tę ekipa filmu reż. Andrzeja Wajdy realizowała ostatnio w pięknym, zimowym plenerze, z udziałem Zofii Saretok (ciotka), Poli Raksy (Helena) i Daniela Olbrychskiego (Rafał).

ZDJĘCIA ROMAN SUMIK